Adımlar

İÇİNDEKİLER

2

YIL: 1

HAZİRAN — 1943

Adımları Beğeniyorsanız

Abone olunuz, Abone bulunuz

Gelecek Sayılarımızda :

Kültür Otarşisi.

Durkheim - Ziya Gökalp Sosyolojisinin Tenkidi.

Ankaramızda Bugünkü Fikir Cereyanları.

Şehir ve Köy Anlayışında İkilik.

Terbiye ve Meslek Seçimi.

Hangi mânada Millî İlim?

Memleket Gençliğinin Sosyal Psikolojisi.

Shakespeare'in Bir Tahlili.

Modanın Sosyal Psikolojisi.

Radyonun Sosyal Psikolojisi.

Sinemanın Sosyal Psikolojisi.

Modern Türk ve Dünya Edebiyatından: Yakup Kadri, Thomas Mann, Hemingway, Steinbeck, Bernard Shaw, Babusse ilh.

«Toprak Kokusu» Romanından bir parça.

Muzaffer Şerif Başoğlu Adımlar için öğrenme psikolojisi hakkında bir seri makale hazırlamaktadır. Makaleler, sade, vazıh bir dille, bugünkü psikolojinin öğrenme alanında vardığı ve günlük hayatımızda pratik ehemmiyeti olan neticeleri hülâsa edecektir.

Adımlar yakında okuyucularına bugünün en tanınmış tiyatro eserlerinden birini takdim edecektir. Eser, pürüzsüz, temiz bir dille çevrilmiştir.

ADIMLAR

Aylık Fikir ve Kültür Dergisi

YIL: I — HAZİRAN — 1943 — Sayı: 2

«Sanat Sanat İçindir» «Sanat Cemiyet İçindir» Dolambacı

Behice Sadık Boran

Sanat, sanat içindir; sanat cemiyet içindir hükümleri ateşli taraftarları olan ve bir türlü halledilemiyen meselelerden birini teşkil ediyor. Halbuki bizce mesele böyle bir zıt hüküm, birbirine hasım iki iddia halinde ele alınacağına, gerçekte vaziyetin ne olduğu, hâdiselerin nasıl cereyan ettiği noktasından hareket edilse, daha verimli, gerçeğe daha uygun neticelere varmak mümkün olurdu. Sanat eserinin ve sanatkârın faaliyetinin tetkiki bir taraftan sosyolojiyi, diğer taraftan psikolojiyi ilgilendirir. Bu ilimlerin henüz katiyete erişmediği, bunlarda kimya, fizik, v.s. ilimlerde olduğu kadar da ittifak mevcut olmadığı, bilâkis ihtilâflarla ayrıldığı söylenebilir ve doğrudur. Fakat ihtilâflara rağmen bugünkü psikoloji ve sosyolojide belirmiş noktalar vardır ve gittikçe biriken psikolojik ve sosyolojik bilgi hazinesi öteden beri devam edip gelmekte olan, geleneğin verdiği itibar ve vekarı taşıyan bazı esaslı inançları, görüşleri, fikirleri şimdiden baltalamaktadır (Meselâ tabı beşerin değişmezliği, zihnin psikolojik melekelere ayrıldığı, sosyal hâdiselerin mâşerî vicdandan doğduğu, sosyal tekâmülün tedricî olduğu fikirleri ilh.) Bu hususlarda verilen hükümler, varılan neticeler sanatın tahlil ve tenkidinde karşılaşılan meseleleri de ilgilendirir.

İlkin, sanat, sanat içindir hükmünü alalım ve bu hükmün tazammün ettiği mâna veya mânaları, dayandığı psikolojik ve sosyal faraziyeleri bugünkü sosyolojik ve psikolojik bilginin ışığında inceliyelim. Bunu yaparken aynı zamanda sanatın sosyal mahiyeti ve sanatkârın faaliyetinin psikolojik mahiyeti meselesine varacağız.

Sanat, sanat içindir hükmü iki taraflı bir iddiaya dayanır. Birincisi, sanatkâr eserinde kendi hususî hislerini, ruh hallerini ifade eder. Sanatkâr, içinde yaşadığı cemiyet şartlarını, hayat şartlarını ifade etmekle alâkadar değildir ve bunlarla uğraşmak onun işi de değildir. Sanatkâr eserinde bir tez, bir hayat görüşü de gütmez ve gütmemelidir; o zaman eser «propaganda» olur, sanat kıymetinden kaybeder. Eser, saf (pure) sanat eseri olmalıdır. Sanatkâr, diğer insanlarla müşterek olan, herkesin iştirâk ettiği veya edebileceği, anlıyabileceği hisleri, ruh hallerini de ifade etmez. Sanatkâr daha duygulu, diğer insanlardan daha ayırt edici bir insan olduğundan o başkalarının duymadığını duyar; onda kendi sanatkâr mizacının icabı benzeri olmıyan ferdî ruh halleri, duygula-

rı vardır. Sanatkârda Güzel'i duymak hassası vardır; eserinde bu Güzel duygusunu işler. Sanat eseri Güzel'i ifade eder.

Dikkat edilirse bütün bu fikirlerin altında, mücerret bir Güzel tasavvuru, mücerret bir «estetik ruh hali» faraziyesi vardır. Bu mânada «estetik ruh hali», «Güzel'i duymak hassası» başka ruh hallerine benzemiyen, onlarla ihtilâtı olmıyan, diğer hayat tecrübelerinden (experiences) ayırt edilebilen nevi şahsına münhasır bir ruh hali, bir tecrübe (experince) dır. Böyle bir faraziye, tecrit edilmiş, kendi başına bir «estetik ruh hali» nin mevcudiyeti ise, son zamanlarda çok meşhur İngiliz münekkidi Richards'ın (1) işaret ettiği gibi bugünkü psikolojinin tutmadığı, bilâkis reddettiği bir görüştür. Böyle bir ruh halinin mevcudiyetini ileri sürmek eski melekeler (faculties) psikolojisine uygun olan bir görüşün ifadesidir. Bilindiği gibi, eski psikoloji insan zihnini birbirinden ayrı, kompartmanlar halinde bir takım melekelere, kabiliyetlere ayırıyordu. Böyle bir psikolojiden hareket edince, diğer psikolojik kompartmanlar, bölümler yanında bir de «estetik ruh hali» nin ayrı bir bölüm olarak mevcudiyeti düşünülebilirdi. «Melekeler psikolojisi» artık üzerinde durulmıyacak, münakaşa etmeğe değmiyecek kadar bugünkü psikoloji ilmi tarafından arkada bırakılmış, cerh edilmiş bir psikoloji anlayışıdır. «Estetik bir ruh hali» nin, mücerret bir «Güzel'i duymak» hassasının mevcut olup olmadığı estetikcilerin, sanat felsefesile uğraşanların bu hususta ne dedikleri ile halledilemez. «Estetik ruh hali» bir ruh hali olarak, diğer ruh halleri gibi, psikolojinin mevzuuna girer, o ilmi ilgilendirir. Kompartman halinde, diğer ruh hallerinden tecrit edilmiş, «estetik hal» diyebileceğimiz kendi başına bir psikolojik hâdise var mıdır? Bu sorunun cevabını ancak müsbet bir ilim olarak çalışan psikoloji verebilir; onun cevabı ise menfidir.

—İkinci iddia, sanatkârın, eserinin hitap ettiği zümre ile alâkalanmadığıdır. Bu noktada iki ayrı hâdise birbirine karıştırılıyor: (1) Sanatkârın kendi faaliyeti ve eseri hakkındaki görüşü; (2) bu faaliyetin ve mahsulü olan eserin gerçekte ne olduğu meselesi. Sanatkâr çalışırken eserinin hitap edeceği zümre ile ilgilenmiyebilir; sırf kendisini tatmin etmek için eser yaratabilir. Eserinde şuurlu olarak hiç bir görüş, bir tez ifade etmiyebilir. Fakat onun ruh hali içinde çalışması eserinde gerçekten sosyal şartları, bir hayat görüşünü aksettirmemesi demek değildir. Sanatkârın sübjektif görüşüyle, onu faaliyete sevkeden psikolojik saiklerle onun faaliyetinin ve yarattığı eserin gerçekteki mahiyetini birbirine karıştırmamalıdır. Yapılan faaliyetin subjektif ve içten objektif ve dıştan değerlendirilmesi arasındaki farka geçen sayıdaki ilim ve cemiyet makalesinde ilmin fonksiyonunu incelerken işaret etmiştik. Âlim için bu tefrik daha varittir; sanatkârın subjektif bakımından vaziyet ele alındığı zaman dahi onun hitap ettiği zümre ile ilgilenmediğini kabul etmek güçtür. Sanat faaliyetinin mahiyeti icabı sanatkâr ilim adamından daha fazla, çok daha yakın bir surette eserinin içtimaî çevrede bıraktığı tesirle alâkadardır. Okuyucusuz edebiyat, seyircisiz tiyatro, dinleyicisiz musiki olamaz.

Sanat, sanat içindir diyenlerin faaliyetlerine baktığımız zaman da kendilerinin tenakusa düştüklerini görürüz. Yarattığı eserin bile kime hitap edip kime etmediği ile ilgilenmiyen kimse, neden sanat, sanat içindir iddiasını makale, kitap yazarak, konferans vererek veya karşısındaki ile münakaşa ederek müdafaa ediyor? Neden karşısındakini ikna etmeğe çalışıyor? Demek ki «karşı taraf» ile, yani okuyucu ile, dinleyici ile alâkadar olunuyor. Sanatkârların hayatlarında da buna benzer tena-

(1) I. A. Richards, Principles of Literary Criticism, 1938.

kuşlar görüyoruz. Meselâ Gaugin, kendi cemiyetine küsüyor, Garp medeniyetinden kaçmak için sıcak iklimlerde bir adaya gidip iptidaî yerlilerin hayatına karışıyor, orada yerli bir kadınla evleniyor. Buna rağmen eserlerini teşhir edilmek için bırakıp kaçtığı cemiyete, onun sanat merkezi olan Paris'e gönderiyor ve eserleri büyük alâka ile karşılanmayınca kızıyor (1).

Sanatkâr kendisi ister farkında olsun, ister olmasın, zarurî olarak mensup olduğu devrin, cemiyetin, zümrenin hattâ bazan küçük bir kliğin kıymetlerini, görüşlerini eserinde aksettirir. Sanatkâr, cemiyette değişen şartların, yeni beliren cereyanların tesiri altında ise, bunların şuuruna varmışsa, bu yeni değerleri aksettirir ve bunun için eseri hayatında anlaşılmıyabilir, takdir edilmiyebilir; ancak yeni kıymetler kuvvetlenip yerleşmiye başladıktan sonra, geçten geçe eseri kıymet kazanabilir. Fakat ister eski, ister yeni olsun, sanatkârın hayat şartlarına göre eseri muhakkak sosyal değerleri aksettirir. Bunun böyle olduğunu, bunun zarurî olduğunu yine bize müsbet ilim, etnoloji, sosyoloji ve psikolojide biriken veriler gösteriyor. Bu yeni ilimlerdeki muhtelif mekteplere, ihtilâflara rağmen bugünün salâhiyettar psikologları sosyologları ve etnologları arasında insanın doğuştan bir şahsiyete sahip olmadığı; şahsiyetin, sosyal şartlara, değerlere göre teşekkül edip farklar gösterdiği üzerinde ittifak vardır. (2) Tabı beşer hakkında bugünkü bilgimizin ışığında. sanatkârda doğuştan bir Güzel'i anlama ve ifade etme hassası, «estetik bir ruh hali» olduğu kabul edilemez. Bunun için, sanatkâr, kendini tatmin etmek ve iç âlemini ifade etmekten başka hiç bir şuurlu gaye, tez gütmese bile yine farkında olmadan şahsiyetinin bir parçası haline gelmiş olan, onda yerleşmiş olan sosyal değerleri eserinde aksettirecektir. Sanatkârın iç âlemi, dış şartların tesiri altındadır, o şartların sübjektif bir aksidir. Diğer taraftan, bir eser, dar veya geniş olsun, ancak bir zümreye hitap ettiği, onun tarafından kabul edildiği takdirde bir sanat eseri olur. Eserin sanat değerini onu yaratan sanatkâr kendisi değil, dışındaki zümre veya zümreler biçer. Esere değer biçen zümre iki çeşittir. Bir, o sahada salâhiyettar, ihtisas sahibi olanlardır: eserin çeşidine göre şairler, romancılar, ressamlar, musikişinaslar, münekkitlerdir. İkincisi eseri okuyan, dinliyen veya seyreden zümrelerdir. Bu iki gurupun eser hakkında biçtiği değer birbirinden farklı olabilir; fakat hiç şüphe yok ki büyük sanat eserleri mütehassıs zümresini aşan, daha geniş zümrelerin de beğenip kabul ettiği eserlerdir.

Umumî çerçeveyi verdikten sonra şimdi burada çatallı bir mesele ile karşılaşıyoruz: bazı modern sanat cereyanlarının durumu (1), Bilhassa bu asrın başından

(1) Thomas Craven, Modern Art, 1935.

(2) Muzaffer Şerif Basoğlu, İnsan ve İçtimaî Nizam, Adımlar, sayı I. 48

(1) Modern sanat devresi dediğimiz ve başlangıç tarihini itibarî olarak bu asrın başından saydığımız bu devrede muhtelif çeşitten yeni cereyanlar belirmiştir. Bunların içinde, bize garip görünen ve bugün artık çoğu ölmüş bulunan cereyanlar olduğu gibi, kitlelerin ileri hamlesini duyarak onlarla beraber ilerliyen, onların sanatını temsil eden, bugünün sanat kudretine şehadet eden sanat cereyanları ve sanatkârlar da vardır. Diğer taraftan, bugüne, sanatdaki realizme ayak uyduramıyan, imtiyazlı, muhafazakâr bir zümrenin himayesi altında ve o zümreyi tatmin etmek için kalıplaşmış şekiller içinde, dünyanın gidişinden uzak eski yollarına devam edenler de vardır. Bizi burada ilgilendiren mesele, sanatın sosyal ifadesi ve fonksiyonu olduğu için, modern sanatta, cemiyetle alâkası yokmuş, olmazmış gibi görünen, anlaşılmıyan cereyanların ve eserlerin neyi ifade ettiği meselesi ile karşılaştık ve onun için bu çeşit eserler üzerinde durduk. Yoksa modern sanat devresinde asıl mühim olanlar, böyle garabetlere, çıkmazlara sapanlar değil, fakat sanat meşalesini hiç söndürmeden, hattâ daha parlak olarak yarına geçirecek olan, daha geniş cemiyet çerçevesi ile bağlarını hiç kaybetmiyen hakikî büyük sanatkârlardır. Dergimizin daha sonraki sayılarında bu sanatkârları tanıtacağız.

beri muhtelif sanat şubelerinde, romanda, şiirde, resimde, musikide muhtelif «...isim» lerle, sanat mektepleri ile karşılaşıyoruz. Bu mekteplerin bazılarının ortaya çıkardığı eserler karşısında bugünün seyircisi, okuyucusu ve dinleyicisi çok defa afallıyor. Eseri anlamıyor. Bazıları anlamadan, sanattan anlıyor diye geçinebilmek için kör bir hayranlık duyuyor, bazıları da saçma, böyle şiir, böyle resim olur mu? deyip sanata arkasını çeviriyor. Resimde, muhtevanın, «temsil» in (repsantation) ehemmiyetinin inkâr edildiğine rastlıyoruz; resim diye ortaya tecritler, hendesî şekiller konuyor. Şiirde, mantıkî teselsülün, şiiri fikrî olarak anlamanın mühim olmadığı iddia ediliyor ve hakikaten de modern şiirleri aklî olarak anlamağa, onlardan mantıkî bir mâna çıkarmağa çok zaman imkân olmuyor. Burada resimden misal vermiyeceğimiz için biraz şiir üzerinde duralım: (Bizde açılan resim sergilerinde okuyucularımız kendilerine garip gelen, insan ve eşya şekillerinin tabiî nisbetlerini zorlıyan, değiştiren resimler görmüşlerdir). Modern şiir, yalnız vezin ve kafiyeyi bırakıp, «serbest» nazımda yazılmış olmakla şiir geleneğinden ayrılmış olmuyor; mantıkî teselsül ve mânayı red etmekle de ayrılıyor. Serbest nazım bizim genç şairlerimizin arasında da çok revaçtadır; fakat mânası anlaşılmıyan, ilk okuyuşta saçma gibi görünen şiirler bizde yaygın değildir ve bu vuzuhsuzluk Garp memleketlerindeki şiirlerde görülen dereceyi bulmamıştır. Modern Ankglosakson edebiyatının ve Avrupanın en tanınmış şairlerinden olan T. S. Eliot'tan misal olarak bir örnek vermek bu vuzuhsuzluğun derecesi hakkında bir fikir verir. Dergimizin bu sayısındaki «Modern İngiliz Şiirinde Halk ve Şair» isimli yazıda da işaret edildiği gibi, bu Amerikan - İngiliz şairinin en mühim şiirlerinden biri, Birinci Cihan Harbinden sonra beliren kargaşalığı, bedbinliği, bocalamağı ifade eden «Harap Ülke» (Waste Land) adlı şiirdir. Yüz kırk küsur satırdan ibaret olan bu şiirde şair Latince, Fransızca, Almanca, İtalyanca iktibaslar yapar, diğer şairlerin eserlerinden parçalar alır, iyi tanınmamış muharrirlerin eserlerinde geçen hadiselere telmihlerde bulunur, haritada bulamıyacağımız yerlerin isimlerini verir, birden bire Fenikeli bir gemiciden, onun âkıbetinden bahseder, Madame Sosistris adında meşhur bir falcı mevzuun içine sokulur, hasılı şair okuyucunun dikkat ve sabrını iyice yıpratır. Bu meşhur, uzun şiir şu satırlarla sona erer:

Quando fiam chelidon-o sawllow sawllow
Le Prince D' Aquitaine à la tour abolie
These fragments have I shored against my ruins
Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih Shantih shantih

Başlangıç lâtincedir, kimin tarafından vene zaman yazıldığı bilinmiyen lâtince bir şiirden alınmıştır. İkincisi İngiliz şairi Tenyson'dandır. Sondan bir evvelki satırdaki «Datta. Dayadhvam. Damyata» kelimelerinin mânasını şair kendisi haşiyelerle izah mecburiyetini hissetmiştir (1). Kalan iki buçuk İngilizce satırı kelime mânası ile Türkçeye çevirirsek (bu satırların hakikî mânasını, şairin kastettiği mânayı bilip çevirebilmiye imkân yoktur) şöyle bir şey meydana gelir:

Quando fiam chelidon - Ey kırlangıç kırlangıç
Le Prince D'Aquitaine à la tour abolie
Bu parçaları yıkıntılarımın sahiline yığdım
İyi ya sana uyuyorum işte. Hieronymo gine çılgın
Datta. Dayadhvam. Damayata.
Shantih shantih shantih.

Makaleyi fazla uzatmamak için bu tanınmış şairin pek tanınmış bir şiirinden

---

(1) M. C[illegible]hes, A Key to modern English Poetry, 1937.

bu misali vermekle iktifa ediyorum. Şiirin hepsini vermeden sade sondan birkaç satırı almak şüphesiz şaire haksızlık etmektir, fakat şiirin hepsi okunsa bile bu altı satırdan mâna çıkarmanın güç, hem pek güç olacağı hakkında okuyucularımıza bir fikir verebilir sanıyorum. Biraz evvel işaret ettiğim gibi, bizim bazı genç şairlerimizde görülen vuzuhsuzluk temayülü bu derece sivrilmiş değildir, fakat hiç değilse geleneğe uygun şiir tarzına alışkın okuyuculara garip, saçma görünen surrealist şiirler bizde de neşredilmiştir. Modern şiirin bu anlaşılmazlık vasfı karşısında şu iki sual önümüze çıkıyor: eğer sanat eseri, binaenaleyh şiir de, sosyal şartları ifade ediyorsa, modern şiirdeki bu vuzuhsuzluk neyin ifadesidir? Mânası anlaşılmıyan şiir neyi ifade edebilir? İkincisi, sanat eseri muhakkak bir zümreye veya zümrelere hitap etmek zorunda ise, bu anlaşılmıyan şiirler kime hitap ediyor? Onlardan kimler anlıyor?

Modern şiirdeki vuzuhsuzluk - aynı şeyi diğer sanat şubeleri için de söyliyebiliriz - yazıldıkları zamanın sosyal şartlarının karışıklığını, vuzuhsuzluğunu, bu şartlar altında ferdin içine düştüğü şaşkınlığı, istikrarsızlığı ifade ediyor. İngiliz sanat münekkitlerinin belki en meşhuru olan Richards, yukarıda misal olarak aldığımız şiirin «bütün bir neslin bozgununu» ifade ettiğine işaret ediyor. Yine aynı eser için diğer bir münekkit şöyle diyor: «O, devrinin sadece bir vesikası değil, fakat en mükemmel vesikasıdır. Gayesi, bütün bir neslin, harbin ardında bıraktıklarına tevarüs eden neslin mürekkep zihniyetinin bir tablosunu çizmektir.» (1) Sosyal şartlar iki koldan tesir ederek şiirde - ve diğer sanatlarda - vuzuhsuzluğa sebep oluyor: Birincisi, sanat sosyal şartları ifade ettiği için, karışık, çok taraflı, fert tarafından anlaşılması güç şartların ifadesi olan şiir de aynı vasıfları taşıyor; şiirin bu anlaşılamamazlığında kasit var, şair biraz da kasden mudil, yarı anlaşılır bir tarzda yazıyor. İkincisi, modern cemiyetlerin hayat şartları, bilhassa Birinci Cihan Harbinden sonra husule gelen kargaşalık, harbin bitiminden beklenen ümitler suya düşünce bu vaziyetin fertlerde, şairde, doğurduğu iç huzursuzluğu fertleri kendi içlerine kapanmaya, kendi iç âlemleri, ferdî, hususî tecrübeleriyle fazla meşgul olmıya, dış realiteden kaçmıya götürüyor. Kendi kendisiyle fazla meşgul olan şair, şiirlerinde başka insanlarla müşterek olan tecrübelerinden ziyade hususî iç âleminin başkalarınkine benzemiyen cephelerini işliyor ve bunun için de başkaları tarafından okuyucu tarafından anlaşılması güçleşiyor. Buhran zamanlarında, güçlükler karşısında fertlerin realiteden kaçmaları, kendi içlerine kapanmaları yine modern psikolojinin tesbit ettiği ilmî bir hakikattır.

Bu çeşit şiirler kime, hangi zümreye hitap ediyor, sualine gelince, bu şiirler anlaşıldığı, «hitap» ettiği nisbette şairlerin kendi küçük zümrelerine, sanat münekkitlerine, ihtisadlaşmış dar bir zümreye hitap ediyor. Hiç anlaşılmıyan kısımlar ise ancak yine şiiri yazan şairin kendisine hitap ediyor, yani o noktalarda sanat eseri olmak vasfını kaybediyor; o noktalarda şairin dış âlemle bağı kopmuştur.

Modern cemiyet şartlarının bu iki koldan modern sanata tesiri menfi neticeler doğuran tesirlerdir. Modern şiirde ve diğer sanatlarda görülen vuzuhsuzluğun bir de müsbet bir mânası var: bugünün cemiyetlerinin mudil, hareketli, makineye dayanan şartları altında insanların geçirdikleri tecrübeleri sanatta ifade edebilmesi için eski sanat teknikleri, geleneğe uygun şiir tarzı kâfi gelmiyor. Yeni cemiyet şartlarının ifadesi yeni sanat tekniklerinin geliştirilmesini icap ettiriyor. Modern sanatta görülen çeşit çeşit cereyanalr, bocalamalar, karışıklıklar, bugünkü cemiyete uygun sanat tekniğini, ifadesini bulmak için yapılan denemelerdir. Bu çeşit çeşit sanat mekteple

(1) M. Clikos, A Key to Modern English Poetry, 1937.

rinin çoğu İkinci Cihan Harbinden biraz evvelki senelerde ölmüştür, fakat geçirilen bocalamalardan, yapılan denemelerden müsbet neticeler kalmıştır. Artık eski sanat tekniğine, tarzına dönmek mümkün değildir. Eskiye geri dönmeden, kargaşalık nisbeten durularak bir istikamet almış ve sanat tekrar daha geniş halk kitleleri ile irtibatı temin etmeğe başlamıştır. Meselâ, yukarıda kısaca ele aldığımız T. S. Eliot bile artık anlaşılabilir eserler veriyor. Şiirin tekrar, halkla, daha geniş kitlelerle, kaynaşmasına konferansını bu sayımızda hulâsa ettiğimiz Prof. Humphreys de işaret ediyor.

Cemiyet şartlarının sanatkâr ve sanat eseri üzerine olan tesirinin bu kısa tahlilinden çıkan netice şudur ki, içtimaî şartlar mekanik bir surette, mekanik, tek taraflı bir sebep-netice münasebetile sanat eserini ve sanat hareketlerini tayin etmiyor. Sanat sosyal şartları aksettirir derken, aynanın dışardaki eşyayı aksettirmesi nevinden mekanik bir akis, bir ikinci kopye kastetmiyoruz. Faal, dinamik unsur, insanın kendisi, giriştiği faaliyetlerdir. Muayyen hayat şartları, o şartlar altında yaşıyan insanlarda muayyen çeşitlerde ruh halleri, fikirler, hisler doğuruyor. Bu şartları ve doğurdukları ruh hallerini duyan sanatkâr, kısmen gayri şuurî olarak fakat kısmen de şuurlu, kasitli olarak bu şartları ve husule gelen psikolojik halleri eserinde ifadeye gayret ediyor. İyi ifade edebilmek için yeni teknikler, vasıtalar, yollar arıyor, buluyor ve bunları eserinde deneyor. Muvaffak olan, yani eserleri daha geniş cemiyet çerçevesinde tutunan, okuyucu, dinleyici veya seyirci kitlesine hitap eden sanatkârların kullandıkları teknikler, vasıtalar kendi sanat şubelerinde yayılıyor, o şubelerin sanat tekniğinin, geleneğinin bir parçası oluyor ve maziden gelip biriken sanat mirası ile beraber gelecek nesillere geçiyor. Sanatkârın büyüklüğü, cemiyetin sanat mirasına ilâve ettiği bu hissenin kalitesine ve mikyasına bağlıdır.

Bugünün büyük sanatkâr yaratmadığı iddiasını yalanlıyan böyle büyük sanatkârlar bugün de vardır. Son yarım asrın karışık sanat durumunda yolunu kaybetmiyen, cemiyetle, kitlelerin hayat ve duygusu ile temasını kesmiyen, bugünden yarına büyük sanat yaratıcıları olarak geçecek sanatkârları dergimizde tanıtacağız.

Böylece, sanatın sosyal şartlarını, âmillerini kabul etmek, sanatkârın ferdî kıymetini, oynadığı rolü küçültmek değildir. «Sanat, sanat içindir», «Sanat, cemiyet içindir» ikiliği, kökünde, daha umumî olan fert ve cemiyet ikiliğinin, artık eskimiş, gayri ilmî diyebileceğimiz mekanik içtimaî determinizm. görüşünün sanat sahasındaki tezahürüdür. Bugünkü sosyolojide hâkim olan görüş, fert ve cemiyet diye birbiriyle kabili telif olmıyan iki ayrı varlığın (entité) ve mekanik, tek taraflı illiyeti tazammun eden eski görüşün hatalı olduğudur.

Bu makale Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi, Fransız Dil ve Edebiyatı Enstitüsü direktörü Prof. J. Camborde tarafından Adımlar için yazılmıştır. Prof. Camborde gelecek yazılarında bugünkü Fransız içtimaî romanının karakterini verecektir.

Bugünün Fransız Romanı

Prof. Jean Camborde
(Ankara Üniversitesi

Bugünkü edebiyatın tarihini incelemiş olan tenkitci yahut tarihçileri rahatsız eden şey, ellerinde muayyen bir sınırın bulunmaması olmuştur. Bunlar bu yüzden fikirlerini emniyetle ileri süremiyor; eserleri de son bir mükemmellikten mahrum kalıyordu. Araştırmalarını, bugünde durdurmak zorunda olan bu müdekkikler, hareketlerinin keyfîliğini vuzuhsuz bir şekilde hissediyor, neticeler çıkarmaktan çekindikleri gibi, faraziyeler yürütmekten de kaçınıyorlardı. İşte bu taraflarıledir ki tenkit sahasında kalıyorlardı. Zira tenkid, çok kere, istikbalin koltuk değneğinden mahrum topal bir tarihten başka bir şey değildir (1).

Fakat şimdi sınır tarih bulunmuştur. İncelenecek devrenin seçimini olayların kendisi tayin etmiştir. Kronolojiyi, tarihî olaylara has olan amansızlıkla takip eden, işte bu olaylar olmuştur. 1939 da, asrımızda ikinci defa olmak üzere perde cihan dramı üzerine açılmış biri 1914 - 1918, öteki 1939 da vukua gelmiş olan o iki kanlı herçümercin arasında, tarihin sınırladığı bir insanlık parçası, yani edebî hayat parçası, tetkikimize kendini ırzetmektedir.

Şimdiden şu nokta da muhakkak görünüyor ki, harbin insanlar üzerine vurduğu darbe ile askerî mağlûbiyet ve vatan topraklarının işgali, Fransa'da roman nevinden eserlerin kaynağını bir zaman için kurutmuşuur. Bu sütunlarda çıkmış olan pek dakik bir inceleme (2) şiirde durumun böyle olmadığını gösterdi. Romanın şu farkı vardır ki, kendi üzerine kapanmış olmıyan roman, gelişmek için hürriyete muhtaçtır, halbuki şiir, sade ve vasıtasız bir tepki, şuurlu bir işlenmeğe ihtiyaç gösterebilen kısa nefesli bir elem haykırmasıdır, roman ise, daima uzun nefesli bir eserdir; şiir, isterse konusunu örtebilir ve sembol kullanabilir. Halbuki roman yüzü açık olarak yürür ve hayatı, elden gelen en büyük samimiyetle tasvir eder. Şuna şüphe yoktur ki, bu felâketli devrimizin kroniki ile romanı Fransa'da için için pişmektedir, ve günün birinde istilâya uğrayanların başlarına gelenlerle, zulüm görenlerin isyanını yaşatan romanlar, Zola'nın 1870 harbi hakkındaki «La Débâcle» ına, yahut da son harp hakkında Maxence van der Mersch'in «Invasion 14» adlı romanına benzer eserler göreceğiz, yahut isterseniz Türk roman çevresinden misaller alarak söyliyelim: Halide Edib'in «Ateşten Gömlek» ine, yahut Yakup Kadri'nin «Yaban» ına benzer eserler göreceğiz. Fakat bugün henüz gelmemiştir. Gelince, görüşlerin değişmiş, evvelce başlanılmış hareketlerin muvaffak olamamış olması, yeni cereyanların doğmuş olması karşısın-

(1) Bu tenkitçilerden: Marcel Braunschvig etüdünü 1925 de; Bernard Fay 1928 de, André Billy 1929 da, Jean R. Ehrhard 1932 de, René Lalou 1939 da durduruyor.

(2) Nermin Menemencioğlu; Bu Harp Yıllarında Fransız Şiiri, Adımlar, sayı 1.

da şaşmamalıyız; onun için 1918 - 1940 devrini, doğru olarak, bir bütün teşkil eden, ayrıca bir tetkike konu olabilen bir devir olarak alabiliriz.

Edebî hayatın doğrudan doğruya hayata intibak ettiğini kabul edersek - ki bu, roman nevi için, öteki nevilerin hepsi için olduğundan daha doğru görünüyor - bu devir geçici muvazeneli, tehditlerle dolu bir devir olarak görünmektedir; bu zamanda milletlerarası istikrarsızlığın derecesi millî sükûnetin gafleti ile rekabet ediyordu; ekonomi alanında son derece had bir dünya buhranı kısa bir aldatıcı refah çağının hemen arkasından geliyordu; estetik nazariyelerle taşıyor, doktrinlerle doluyordu; kapalı mektepler çoğalıyor, öte yandan da siyasal ve sosyal sahada ideologialar karşılaşıyordu. Onun içindir ki bu gürültülü çeyrek asrı araştırmak güç bir iştir. Zira tarihçilik edebilmek için insanın elinde konu olarak iyice sınırlanmış bir devir bulunması yetmez, ayni zamanda o devrin zamanca bizden uzak olması lâzımdır. Bugünkü edebiyatların müşterek bir bir karakteri, bunların zenginliği, ayni zamanda da şaşılacak derecede mudilliğidir. Naturalizm ve sembolizmden itibaren Fransız edebiyatı, öte yandan da İngiltere-de Viktorya devrinden sonraki aksülamel edebiyatı, teşebbüslerin türlü türlülüğü, yeni fikirlerin bolluğu, tamayüllerin taşkınlığı, nevilerin birbirine karışmış olması, tekniklerin yenilenmesiyle insanı şaşırtmaktadır.

Afallıyan araştırıcı, basit ve pek kolay taksimler zamanlarına eskiler, yeniler; klâsik, romantik, taksimatının muteber olduğu zamanlara tahassürle bakar. Tenkitci Albert Thibaudet'nin dostlarına dediği gibi, «şimdiki devir karşısında insan ne yapacağını pek bilemiyor... Bu, kalburdan geçmemiş bir edebiyattır... Sadece bir şema ile iktifa etmek lâzım...». Üstelik, Gustave Lanson'un ve Daniel Mornet ile birlikte Fransız mektebinin tesbit ettiği edebiyat tarihi usullerini doğru olarak tatbik etmek için mevzu fazla geniş, haber alma unsurları fazla kifayetsiz, araştırmalar da o nisbette güç ve zarurî olarak, nâtamamdır. Bu usullerin son yıllarda sebep olduğu münakaşalar, herkese, bu husustaki durumunu bildirmek fırsatını vermiştir (3). Bizce tam mânasında bir tarihçi iddiasile çıkmamakla beraber fakat merhaleleri gösteren işaretler koymak, bir anket yapmak, yabancı okurlara rehber olmakla iktifa etmek gerek. Bizden sonra geleceklerin muhakkak yanlış diyecekleri muvakkat hükümler vermek, ayni zamanda da bu balta girmemiş ormanda dalları budakları kesmek, içinde ilerideki araştırmalar için yollar çizmeğe tesebbüs etmek, işte maksadımız budur; tabiî, Sainte-Beuve'in, mahviyetli görünüşü altında, ihtiraslı olan sözünde ifade edildiği gibi, tenkitcinin hikmeti vücudu, herşeyden önce «başkalarına okumağı öğretmek» ise...

İncelememizin konusunu teşkil eden maddenin içinde bir takım çalışmalar bazı yolları açmışlardır; bunlar, bir plân çizmek hususunda bize yardım edebilirler. Bu mesele ile ilgilenmiş kitap yazanlarla, tenkitcilerin takip ettikleri türlü yolları birbirile karşılaştırırsak, bunlarda müşterek noktalar bulunduğunu tesbit edebiliriz. Açıkça pedagojik temayüller taşıyan bazıları ananeden gelen taksimatı kabul etmiş, gittikçe daha hareketli ve sınırsız bir hale giren roman nevinden, şimdiye kadar tanınmış şu tâli nevileri kabul etmişlerdir: Tahlil romanı, sergüzeşt romanı, regionalist (yurdun muayyen bir köşesini canlandıran roman), exotik roman (4) başka bir takımları, tecessüs uyandıran, umulmadık

(3) Cf. Ph. Van Tieghem: "Tendances nouvelles en histoire littéraire,,, Paris, 1929, Ed. "Les Belles - Lettres,,. Bu eserde, Spingarn (Colombia Univ.), D. Mornet (Sorbonne), B. Fay (Clermont - Ferrand), René Bray (Lausanne), Farinelli (Turin), Dragomirescu ve Cysarz'ın ve Rus "formalist,, okulunun tezleri incelenmektedir.

(4) André Billy: Littérature française contemporaine, Paris, A. Colin.

bir başlığa olan meyle kendilerini vererek yeni bir tasnifi kabul ediyor. Gidilen yolların istikametini göstermeğe gayret etmekle beraber, bu yolların tenevvüü karşısında rahatsızlık duyuyorlar (5). Aralarında bir tanesi, - en ince, ve en iyi haberdar olanı - roman nevinin mekteplik tasnifini terk ediyor ve eserinde ayni zamanda, muvazi olarak şiirde, «essai» de ve romanda kendilerini gösteren estetik hareket ve temayülleri tetkik ediyor: Bu empresyonist okur, eğer en son zamanlarda, ferdin romanı, taşranın (eyaletin) romanları, cemiyetin romanları, cihanın romanları, muhayyile romanları, mukadderatın romanları gibi bölümlerle, eserini tamamlamamış olsaydı, onun zekice dokuduğu nesc içinde yalnız başına roman meselesini kavrayan çerçeveyi meydana çıkarmak biraz güç olurdu (6). Başkaları, büyük bir isime, o ismi bir yere yerleştiren bir formülü yapıştırmaktan zevk duyuyorlar, meselâ, Proust yahut zevkin mucidi, Paul Valery yahut sükûtun sesi, André Gide yahut arzunun zaferi, gibi. Fakat bu masum oyun, meseleyi etraflıca kavramağa yetmez (7), çoğu için de, kronoloji zemini üzerinde çalışmak zor oluyor; bunu yapanlar da mesuliyeti kendi üzerlerine alarak yapıyorlar. Şimdi, önümüzdeki bütünü devrelere ayırmağa teşebbüs etmek daha kolay olmuştur.

Birinci devre, yani harp sonu devresi, Thibaudet'nin tabirile yeni «yol» ların belirdiği, bir araştırma devresidir ve 1918 den 1925 e kadar gider. Bu devrede hiç bir şey öğrenmemiş, hiç birşeyi unutmamış, fakat yakında yerlerini başkalarına bırakacak olan bir kaç eski üstadın hâlâ yaşamakta olduğu görülür. Sonra, bir nevi tasasızlık, kolaylığa doğru bir meyil, ayni zamanda da, fırtınadan sonra edebî âlemin, dünyanın tepkisini taklit eden tepkisinden başka bir şey olmıyan bir kaynaşma, bir bolluk müşahede ediliyor. Bu araştırma devresi endişeden büsbütün kurtulmuş değildir: bunda, yeni bir «asrın derdi» nin baş gösterdiği görülür; bundan öncekinin yüz yıl önce Napoleon savaşlarından hemen sonra gelmesi gibi cihan harbinden hemen sonra gelen bu «dert» belki ayni ana sebepler yüzünden vücut bulmuştur. Bazı romancılar bunu tahlile muvaffak olmuşlardır, meselâ, «Les Enfants du Siècle» de André Lamaude'nin ve bilhassa Marcel Arland'ın, L'Ordre adlı o pek güzel romanda yaptıkları gibi... Sonra 1925 den 1930 za kadar, sükûnete, bir sulh ve istikrar devresine, bir nevi uslulaşmağa, ananeden gelen sanat şekillerine geri dönmeye şahit oluyoruz. İşte o zaman bir ölü noktaya varılmış oluyor ve umumiyetle edebiyat hareketinin, hususiyle de roman hareketinin hangi istikameti alacağını haber veren hiç bir şey görünmüyor. Fakat çok zaman geçmeden, başlangıçtaki sırf estetik endişe yerine başka bir endişe geçiyor; harp sonrasının ilk senelerinin tasasızlığı ve körlüğü yerine gittikçe büyüyen bir huzursuzluk geçiyor. O zamanlar kullanılan ve kimsenin dilinden düşmiyen «buhran» kelimesi ayni zamanda iktisadî durgunluğu, otoritenin sukutunu, ve sanat ve edebiyat değerlerinin düşmesini ifade ediyor. 1930 a doğru, bu tesirin altında felâketin duygusu hattâ şuuru fazlalaşıyor ve en müstakil yazarlar, ferdiyetçiliğin en tâviz kabul etmez müdafileri, yahut «Fildişi Kulesi» taraftarları, cenk meydanına inmek ihtiyacını duyuyorlar. Öyle ki, 1930 dan 1940 a kadar giden devir, bize kısa bir zaman içinde, sanki herşey sürat ritmine uymuş gibi, modern dünyanın 17 inci ve 18 inci asırlar arasında yavaş olarak arz ettiği tekâmülü çabuk olarak arzetmektedir. Ders kitapları bize, on dördüncü Louis zamanının eserlerinde en son gayenin sanat ve güzellik, filosoflar asrının eserlerinde ise sosyal ve siyasal doktrin olduğu-

(5) Albert Thibaudet: Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Paris, Stock, 1936.

(6) René Lalou: Le Roman français depuis 1900, Paris, Presses Univ. 1941.

(7) Bernard Fay, Littérature Française (Panoramas) Paris, Ed. Kra, 1929.

nu söylüyorlar. Burada da aynı: Her yazarın kendi inkişafında, istidatların yerlerini yenilere bırakmasında ve günü geçmiş yazarlar yerine gençlerin geçmesinde hep, ilgisiz ve sırf estetik bir noktai nazardan, bir taraftar hattâ savaşçı noktai nazarına geçişi müşahede ediyoruz. Hasbî sanat, sanat için sanat, daha doğrusu roman için roman yerini bir fikir, bir doktrin yahut bir parti hizmetinde bulunan romana bırakıyor. Roman bir kürsü oluyor. Halbuki bu, tiyatronun bir imtiyazı sanılıyordu; roman kahramanı artık muayyen bir zihnî durumu temsil ve terennüm ediyor. Kimi, Leon Bopp gibi (8) söylenip duruyor; kimi A. Malreaux (9), Aragon (10), Jean-Paul Sartre (11), Paul Nizan (12), Louix Guilloux (13) gibi savaşıyor; bazısı, sonradan o nisbette mutî ve köleliğe hazır olmak üzere, şimdi isyan ediyorlar. Meselâ: Montherlant ve Drieu la Rochelle (14) gibi kayıtsız duranlar pek azdır. Mamafih bazıları Jules Romains (15) gibi, zamanlarının kronikinin hiç olmazsa zahirî tarafsızlığı arkasına saklanıyorlar, bazıları, şaşmadan, kendilerine çizdikleri yoldan gidiyorlar, aktüel olana yüz çevirmeğe gayret ederek, «Les Thibault» adlı eserini vermeğe devam eden Roger Maitin du Gard (16) gibi; bazıları da arkalarından régionalisme'in, yeşil ve parmaklıklı kapısını istilâcı gelince açmak üzere kapıyorlar (17). Başkaları vilâyetin inatçı sağırlığı sayesinde kendilerini tutuyor ve F. Mauriac gibi vilâyetin hararetli ve ihtiraslı iklimi içine kapanıyorlar (18). Nihayet, bazıları da Mare Chadourne gibi, genişlemiş bir exotisme'in tazelenmiş debdebesine, ebedî sergüzeştine kaçıyorlar. Fakat bu istisnalara rağmen, ekseriyete zarurî görünen faal durum alma keyfiyeti, bizce 1930 dan 1940 a kadar giden bu devrin karakterlendirici vasfıdır. Artık şu kronoloji tasnifini teklif edebiliriz:

1918-1925: araştırma ve için için oluş devresi,

1925-1930: durgunluk ve klâsik tepki devresi,

1930-1940: savaşçı devre; bunda tezli roman, «essais» ye doğru temayül gösteriyor.

Fakat romanın yaratılmasında ve kavradığı türlü maddelerde muhtelif şekilleri ayırd etmek gerekir. Çok zaman geçmeden farkına varılıyor ki bir yandan madde genişlemiş, öteyandan da şekiller tekâmül etmiştir. Bununla beraber, reklâmcılık peşinde koşan bir takım nâşirlerin inandırmak istediklerinin aksine, bu devri, tamamen yeni hiç bir eser karakterlendirmemektedir. Yalnız şu kadarı tespit edilebilir ki roman nev'i tekâmül etmiş, ananevî tarzlar muayyen kanunlara göre yollarını değiştirmiş, inkişaf etmiş ve umulmadık filizler vermiştir; fakat eski tarzlar yine yaşamaktadır ve yenilerin nereden geldiğini meydana çıkarmak pek güç bir iş değildir. İşte böylece, populiste romanda, natüralist romanın temayüllerini modernleşmiş olarak görüyoruz. Bunun gibi «roman - fleuve» nehir-roman (yani gayet uzun roman) Balzac ve Zola zamanında henüz tarif edilmemişse de, bu iki yazıcının eserlerinde: Balzac'ın muhteşem duvar

(8) Liaisons du Monde (Roman d'un politique) Paris, N. R. F. 1938.

(9) La Condition Humaine (Prix Goncourt 1933); L'Espoir, 1938.

(10) Les Cloches du Bâle (Prix Théophraste Renaudot 1937).

(11) Le Mur (1937), la Nausée (1938).

(12) Le Cheval de Troie (1935), La Conspiration (1938).

(13) Le Sang Noir (1935).

(14) Gilles (1938), Drieu la Rochelle tarafından.

(15) Les Hommes de Bonne Volonté.

(16) Les Thibault (Prix Nobel 1937).

(17) Alphonse de Châteaubriant (Prix Goncourt 1911).

(18) François Mauriac, Académie Française âzasından.

(19) Vasco, Cécile de la Folie (Prix Femina 1930), Absence, Dieu créa d'abord Lilith (1937) adlı eserlerin müellifi.

Bu makale Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesi, Fransız Dil ve Edebiyatı Enstitüsü direktörü Prof. J. Camborde tarafından Adımlar için yazılmıştır. Prof. Camborde gelecek yazılarında bugünkü Fransız içtimaî romanının karakterini verecektir.

Bugünün Fransız Romanı

Prof. Jean Camborde
(Ankara Üniversitesi

Bugünkü edebiyatın tarihini incelemiş olan tenkitci yahut tarihçileri rahatsız eden şey, ellerinde muayyen bir sınırın bulunmaması olmuştur. Bunlar bu yüzden fikirlerini emniyetle ileri süremiyor; eserleri de son bir mükemmellikten mahrum kalıyordu. Araştırmalarını, bugünde durdurmak zorunda olan bu müdekkikler, hareketlerinin keyfiliğini vuzuhsuz bir şekilde hissediyor, neticeler çıkarmaktan çekindikleri gibi, faraziyeler yürütmekten de kaçınıyorlardı. İşte bu taraflariledir ki tenkit sahasında kalıyorlardı. Zira tenkid, çok kere, istikbalin koltuk değneğinden mahrum topal bir tarihten başka bir şey değildir (1).

Fakat şimdi sınır tarih bulunmuştur. İncelenecek devrenin seçimini olayların kendisi tayin etmiştir. Kronolojiyi, tarihî olaylara has olan amansızlıkla takip eden, işte bu olaylar olmuştur. 1939 da, asrımızda ikinci defa olmak üzere perde cihan dramı üzerine açılmış biri 1914 - 1918, öteki 1939 da vukua gelmiş olan o iki kanlı hercümercin arasında, tarihin sınırladığı bir insanlık parçası, yani edebî hayat parçası, tetkikimize kendini ırzetmektedir.

Şimdiden şu nokta da muhakkak görünüyor ki, harbin insanlar üzerine vurduğu darbe ile askerî mağlûbiyet ve vatan topraklarının işgali, Fransa'da roman nevinden eserlerin kaynağını bir zaman için kurutmuşuur. Bu sütunlarda çıkmış olan pek dakik bir inceleme (2) şiirde durumun böyle olmadığını gösterdi. Romanın şu farkı vardır ki, kendi üzerine kapanmış olmıyan roman, gelişmek için hürriyete muhtaçtır, halbuki şiir, sade ve vasıtasız bir tepki, şuurlu bir işlenmeğe ihtiyaç gösterebilen kısa nefesli bir elem haykırmasıdır, roman ise, daima uzun nefesli bir eserdir; şiir, isterse konusunu örtebilir ve sembol kullanabilir. Halbuki roman yüzü açık olarak yürür ve hayatı, elden gelen en büyük samimiyetle tasvir eder. Şuna şüphe yoktur ki, bu felâketli devrimizin kroniki ile romanı Fransa'da için için pişmektedir, ve günün birinde istilâya uğrayanların başlarına gelenlerle, zulüm görenlerin isyanını yaşatan romanlar, Zola'nın 1870 harbi hakkındaki «La Débâcle» ına, yahut da son harp hakkında Maxence van der Mersch'in «Invasion 14» adlı romanına benzer eserler göreceğiz, yahut isterseniz Türk roman çevresinden misaller alarak söyliyelim: Halide Edib'in «Ateşten Gömlek» ine, yahut Yakup Kadri'nin «Yaban» ına benzer eserler göreceğiz. Fakat bugün henüz gelmemiştir. Gelince, görüşlerin değişmiş, evvelce başlanılmış hareketlerin muvaffak olamamış olması, yeni cereyanların doğmuş olması karşısın-

(1) Bu tenkitçilerden: Marcel Braunschvig etüdünü 1925 de; Bernard Fay 1928 de, André Billy 1929 da, Jean R. Ehrhard 1932 de, René Lalou 1939 da durduruyor.

(2) Nermin Menemencioğlu, Bu Harp Yıllarında Fransız Şiiri, Adımlar, sayı 1.

da şaşmamalıyız; onun için 1918 - 1940 devrini, doğru olarak, bir bütün teşkil eden, ayrıca bir tetkike konu olabilen bir devir olarak alabiliriz.

Edebî hayatın doğrudan doğruya hayata intibak ettiğini kabul edersek - ki bu, roman nevi için, öteki nevilerin hepsi için olduğundan daha doğru görünüyor - bu devir geçici muvazeneli, tehditlerle dolu bir devir olarak görünmektedir; bu zamanda milletlerarası istikrarsızlığın derecesi millî sükûnetin gafleti ile rekabet ediyordu; ekonomi alanında son derece had bir dünya buhranı kısa bir aldatıcı refah çağının hemen arkasından geliyordu; estetik nazariyelerle taşıyor, doktrinlerle doluyordu; kapalı mektepler çoğalıyor, öte yandan da siyasal ve sosyal sahada ideologialar karşılaşıyordu. Onun içindir ki bu gürültülü çeyrek asrı araştırmak güç bir iştir. Zira tarihçilik edebilmek için insanın elinde konu olarak iyice sınırlanmış bir devir bulunması yetmez, ayni zamanda o devrin zamanca bizden uzak olması lâzımdır. Bugünkü edebiyatların müşterek bir bir karakteri, bunların zenginliği, ayni zamanda da şaşılacak derecede mudilliğidir. Naturalizm ve sembolizmden itibaren Fransız edebiyatı, öte yandan da İngiltere-de Viktorya devrinden sonraki aksülamel edebiyatı, teşebbüslerin türlü türlülüğü, yeni fikirlerin bolluğu, tamayüllerin taşkınlığı, nevilerin birbirine karışmış olması, tekniklerin yenilenmesiyle insanı şaşırtmaktadır.

Afallıyan araştırıcı, basit ve pek kolay taksimler zamanlarına eskiler, yeniler; klâsik, romantik, taksimatının muteber olduğu zamanlara tahassürle bakar. Tenkitci Albert Thibaudet'nin dostlarına dediği gibi, «şimdiki devir karşısında insan ne yapacağını pek bilemiyor... Bu, kalburdan geçmemiş bir edebiyattır... Sadece bir şema ile iktifa etmek lâzım...». Üstelik, Gustave Lanson'un ve Daniel Mornet ile birlikte Fransız mektebinin tesbit ettiği edebiyat tarihi usullerini doğru olarak tatbik etmek için mevzu fazla geniş, haber alma unsurları fazla kifayetsiz, araştırmalar da o nisbette güç ve zarurî olarak, nâtamamdır. Bu usullerin son yıllarda sebep olduğu münakaşalar, herkese, bu husustaki durumunu bildirmek fırsatını vermiştir (3). Bizce tam mânasında bir tarihçi iddiasile çıkmamakla beraber fakat merhaleleri gösteren işaretler koymak, bir anket yapmak, yabancı okurlara rehber olmakla iktifa etmek gerek. Bizden sonra gelecekle-rin muhakkak yanlış diyecekleri muvakkat hükümler vermek, ayni zamanda da bu balta girmemiş ormanda dalları budakları kesmek, içinde ilerideki araştırmalar için yollar çizmeğe tesebbüs etmek, işte maksadımız budur; tabiî, Sainte-Beuve'in, mahviyetli görünüşü altında, ihtiraslı olan sözünde ifade edildiği gibi, tenkitcinin hikmeti vücudu, herşeyden önce «başkalarına okumağı öğretmek» ise...

İncelememizin konusunu teşkil eden maddenin içinde bir takım çalışmalar bazı yolları açmışlardır; bunlar, bir plân çizmek hususunda bize yardım edebilirler. Bu mesele ile ilgilenmiş kitap yazanlarla, tenkitcilerin takip ettikleri türlü yolları birbirile karşılaştırırsak, bunlarda müşterek noktalar bulunduğunu tesbit edebiliriz. Açıkça pedagojik temayüller taşıyan bazıları ananeden gelen taksimatı kabul etmiş, gittikçe daha hareketli ve sınırsız bir hale giren roman nevinden, şimdiye kadar tanınmış şu tâli nevileri kabul etmişlerdir: Tahlil romanı, sergüzeşt romanı, regionalist (yurdun muayyen bir köşesini canlandıran roman), exotik roman (4) başka bir takımları, tecessüs uyandıran, umulmadık

(3) Cf. Ph. Van Tieghem: "Tendances nouvelles en histoire littéraire,,, Paris, 1929, Ed. "Les Belles - Lettres,,. Bu eserde, Spingarn (Colombia Univ.), D. Mornet (Sorbonne), B. Fay (Clermont - Ferrand), René Bray (Lausanne), Farinelli (Turin), Dragomirescu ve Cysarz'ın ve Rus "formalist,, okulunun tezleri incelenmektedir.

(4) André Billy: Littérature française contemporaine, Paris, A. Colin.

bir başlığa olan meyle kendilerini vererek yeni bir tasnifi kabul ediyor. Gidilen yolların istikametini göstermeğe gayret etmekle beraber, bu yolların tenevvüü karşısında rahatsızlık duyuyorlar (5). Aralarında bir tanesi, - en ince, ve en iyi haberdar olanı - roman nevinin mekteplik tasnifini terk ediyor ve eserinde aynı zamanda, muvazi olarak şiirde, «essai» de ve romanda kendilerini gösteren estetik hareket ve temayülleri tetkik ediyor: Bu empresyonist okur, eğer en son zamanlarda, ferdin romanı, taşranın (eyaletin) romanları, cemiyetin romanları, cihanın romanları, muhayyile romanları, mukadderatın romanları gibi bölümlerle, eserini tamamlamamış olsaydı, onun zekice dokuduğu nesc içinde yalnız başına roman meselesini kavrayan çerçeveyi meydana çıkarmak biraz güç olurdu (6). Başkaları, büyük bir isime, o ismi bir yere yerleştiren bir formülü yapıştırmaktan zevk duyuyorlar, meselâ, Proust yahut zevkin mucidi, Paul Valery yahut sükûtun sesi, André Gide yahut arzunun zaferi, gibi. Fakat bu masum oyun, meseleyi etraflıca kavramağa yetmez (7), çoğu için de, kronoloji zemini üzerinde çalışmak zor oluyor; bunu yapanlar da mesuliyeti kendi üzerlerine alarak yapıyorlar. Şimdi, önümüzdeki bütünü devrelere ayırmağa teşebbüs etmek daha kolay olmuştur.

Birinci devre, yani harp sonu devresi, Thibaudet'nin tabirile yeni «yol» ların belirdiği, bir araştırma devresidir ve 1918 den 1925 e kadar gider. Bu devrede hiç bir şey öğrenmemiş, hiç birşeyi unutmamış, fakat yakında yerlerini başkalarına bırakacak olan bir kaç eski üstadın hâlâ yaşamakta olduğu görülür. Sonra, bir nevi tasasızlık, kolaylığa doğru bir meyil, aynı zamanda da, fırtınadan sonra edebî âlemin, dünyanın tepkisini taklit eden tepkisinden başka bir şey olmıyan bir kaynaşma, bir bolluk müşahede ediliyor. Bu araştırma devresi endişeden büsbütün kurtulmuş değildir: bunda, yeni bir «asrın derdi» nin baş gösterdiği görülür; bundan öncekinin yüz yıl önce Napoleon savaşlarından hemen sonra gelmesi gibi cihan harbinden hemen sonra gelen bu «dert» belki aynı ana sebepler yüzünden vücut bulmuştur. Bazı romancılar bunu tahlile muvaffak olmuşlardır, meselâ, «Les Enfants du Siècle» de André Lamaude'nin ve bilhassa Marcel Arland'ın, L'Ordre adlı o pek güzel romanda yaptıkları gibi... Sonra 1925 den 1930 za kadar, sükûnete, bir sulh ve istikrar devresine, bir nevi uslulaşmağa, ananeden gelen sanat şekillerine geri dönmeye şahit oluyoruz. İşte o zaman bir ölü noktaya varılmış oluyor ve umumiyetle edebiyat hareketinin, hususiyle de roman hareketinin hangi istikameti alacağını haber veren hiç bir şey görünmüyor. Fakat çok zaman geçmeden, başlangıçtaki sırf estetik endişe yerine başka bir endişe geçiyor; harp sonrasının ilk senelerinin tasasızlığı ve körlüğü yerine gittikçe büyüyen bir huzursuzluk geçiyor. O zamanlar kullanılan ve kimsenin dilinden düşmiyen «buhran» kelimesi aynı zamanda iktisadî durgunluğu, otoritenin sukutunu, ve sanat ve edebiyat değerlerinin düşmesini ifade ediyor. 1930 a doğru, bu tesirin altında felâketin duygusu hattâ şuuru fazlalaşıyor ve en müstakil yazarlar, ferdiyetçiliğin en tâviz kabul etmez müdafileri, yahut «Fildişi Kulesi» taraftarları, cenk meydanına inmek ihtiyacını duyuyorlar. Öyle ki, 1930 dan 1940 a kadar giden devir, bize kısa bir zaman içinde, sanki herşey sürat ritmine uymuş gibi, modern dünyanın 17 inci ve 18 inci asırlar arasında yavaş olarak arz ettiği tekâmülü çabuk olarak arzetmektedir. Ders kitapları bize, on dördüncü Louis zamanının eserlerinde en son gayenin sanat ve güzellik, filosoflar asrının eserlerinde ise sosyal ve siyasal doktrin olduğu-

(5) Albert Thibaudet: Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours, Paris, Stock, 1936.

(6) René Lalou: Le Roman français depuis 1900, Paris, Presses Univ. 1941.

(7) Bernard Fay, Littérature Française (Panoramas) Paris, Ed. Kra, 1929.

nu söylüyorlar. Burada da ayni: Her yazarın kendi inkişafında, istidatların yerlerini yenilere bırakmasında ve günü geçmiş yazarlar yerine gençlerin geçmesinde hep, ilgisiz ve sırf estetik bir noktai nazardan, bir taraftar hattâ savaşçı noktai nazarına geçişi müşahede ediyoruz. Hasbî sanat, sanat için sanat, daha doğrusu roman için roman yerini bir fikir, bir doktrin yahut bir parti hizmetinde bulunan romana bırakıyor. Roman bir kürsü oluyor. Halbuki bu, tiyatronun bir imtiyazı sanılıyordu; roman kahramanı artık muayyen bir zihnî durumu temsil ve terennüm ediyor. Kimi, Leon Bopp gibi (8) söylenip duruyor; kimi A. Malreaux (9), Aragon (10), Jean-Paul Sartre (11), Paul Nizan (12), Louix Guilloux (13) gibi savaşıyor; bazısı, sonradan o nisbette mutî ve köleliğe hazır olmak üzere, şimdi isyan ediyorlar. Meselâ: Montherlant ve Drieu la Rochelle (14) gibi kayıtsız duranlar pek azdır. Mamafih bazıları Jules Romains (15) gibi, zamanlarının kronikinin hiç olmazsa zahirî tarafsızlığı arkasına saklanıyorlar, bazıları, şaşmadan, kendilerine çizdikleri yoldan gidiyorlar, aktüel olana yüz çevirmeğe gayret ederek, «Les Thibault» adlı eserini vermeğe devam eden Roger Maitin du Gard (16) gibi; bazıları da arkalarından régionalisme'in, yeşil ve parmaklıklı kapısını istilâcı gelince açmak üzere kapıyorlar (17). Başkaları vilâyetin inatçı sağırlığı sayesinde kendilerini tutuyor ve F. Mauriac gibi vilâyetin hararetli ve ihtiraslı iklimi içine kapanıyorlar (18). Nihayet, bazıları da Marc Chadourne gibi, genişlemiş bir exotisme'in tazelenmiş debdebesine, ebedî sergüzeştine kaçıyorlar. Fakat bu istisnalara rağmen, ekseriyete zarurî görünen faal durum alma keyfiyeti, bizce 1930 dan 1940 a kadar giden bu devrin karakterlendirici vasfıdır. Artık şu kronoloji tasnifini teklif edebiliriz:

1918-1925: araştırma ve için için oluş devresi,

1925-1930: durgunluk ve klâsik tepki devresi,

1930-1940: savaşçı devre; bunda tezli roman, «essais» ye doğru temayül gösteriyor.

Fakat romanın yaratılmasında ve kavradığı türlü maddelerde muhtelif şekilleri ayırd etmek gerekir. Çok zaman geçmeden farkına varılıyor ki bir yandan madde genişlemiş, öteyandan da şekiller tekâmül etmiştir. Bununla beraber, reklâmcılık peşinde koşan bir takım nâşirlerin inandırmak istediklerinin aksine, bu devri, tamamen yeni hiç bir eser karakterlendirmemektedir. Yalnız şu kadarı tespit edilebilir ki roman nev'i tekâmül etmiş, ananevî tarzlar muayyen kanunlara göre yollarını değiştirmiş, inkişaf etmiş ve umulmadık filizler vermiştir; fakat eski tarzlar yine yaşamaktadır ve yenilerin nereden geldiğini meydana çıkarmak pek güç bir iş değildir. İşte böylece, populiste romanda, natüralist romanın temayüllerini modernleşmiş olarak görüyoruz. Bunun gibi «roman - fleuve» nehir-roman (yani gayet uzun roman) Balzac ve Zola zamanında henüz tarif edilmemişse de, bu iki yazıcının eserlerinde: Balzac'ın muhteşem duvar

(8) Liaisons du Monde (Roman d'un politique) Paris, N. R. F. 1938.

(9) La Condition Humaine. (Prix Goncourt 1933); L'Espoir, 1938.

(10) Les Cloches du Bâle (Prix Théophraste Renoudot 1937).

(11) Le Mur (1937), la Nousée (1938).

(12) Le Cheval de Troie (1935), La Conspiration (1938).

(13) Le Sang Noir (1935).

(14) Gilles (1938), Drieu La Rochelle tarafından.

(15) Les Hommes de Bonne Volonté.

(16) Les Thibault (Prix Nobel 1937).

(17) Alphonse de Châteaubriant (Prix Goncourt 1911).

(18) François Mauriac, Académie Française âzasından.

(19) Vasco, Cécile de la Folie (Prix Femina 1930), Absence, Dieu créa d'abord Lilith (1937) adlı eserlerin müellifi.

tablolarında ve Zola'nın Rougon-Maquart serisinde kendini haber vermektedir. Nihayet, eski devirlerde adı henüz bulunmamış olan unanimiste romanın kendisi, kötü bir Fransız romancısı olan Victor Hugo'nun bazı fasıllarında mevcuttur, o V. Hugo ki insan kitlelerini yaşatmağı, kalabalıkları titretmeği hayranlık verecek derecede bilirdi. Şuuraltının romanı bile, son psikoloji araştırmalarının imkânlarını kullanmakla beraber realizmin klâsik an'anesinde kalmaktadır; Freud temayüllü modern bir romancı ile Lavater'in nazariyelerini kullanan Stendhal'da ayni zihnî duruma şahit olabiliriz.

Bugünkü Fransız roman edebiyatının teşkil ettiği sık ormanın içinde aydın yerlere girmeden önce, böyle bir araştırmadan neler beklediğimizi söyliyebiliriz. Tâ eski zamanlardan beri başkalarına çok şeyler vermek âdetinde bulunan bu edebiyata karşı fazla müşkülpesent davranılıyor. Unutuluyor ki edebiyatta sıklet merkezi, yerini değiştirmiş, dünya tekâmülü mikyasında merkeziyetten uzaklaşılmıştır. Fransız edebiyatından, 17 inci, 18 inci asırlarda verdiği, 19 uncu asırda vermeğe devam ettiği şeyleri yani başkaları için nümuneler ve kat'i mahiyette sanat eserleri vermesi hâlâ isteniyor. Neticede, ondan klâsik olması talep ediliyor ve bu klâsik kelimesine en geniş mâna veriliyor. Fakat ayni zamanda, garip bir tenakuza düşülerek, bu edebiyat fakrüddeme tutulmuş olmakla itham ediliyor, modanın ön safında bulunmamasından şikâyet ediliyor; başkalarının yapmağa kendilerini kâfi derecede kuvvetli bulmadıkları tecrübeleri yapması isteniyor. Biraz körükörüne olan bu itimat, sadakate güzel bir nişanedir. Biz ele aldığımız devrin romanı hakkında bir incelemenin bu çift arzuyu hiç boşa gidertmiyeceğine iyice kaniiz. Aleyhinde bulunmak hususunda belki biraz acele edilmiş olan bu devrin bir gün gelecek, değeri teslim edilecektir.

İçinde değersizleri şüphesiz noksan olmıyan bugünkü Fransız roman eserlerinin dünya edebiyatına büyük mikyasta iştirak ettiğini göstermek için bir kaç misal kifayet eder. Klâsik eser mi isteniyor? Tahlil romanının an'anevî sahasında, André Gide'in yahut Jacque Chardonne'un eserleri gibi eserler bize Adolphe'i vermiş olan ve tâ Princesse de Clève'e kadar geri giden bir formülün en mükemmel modern ifadesidir (20). Örf ve ahlâk romanında, G. Duhamel'in, F. Mauriac'ın, J. Romains'in eserleri, Balzac'dan Zola'ya kadar en büyüklerle mukayeseye tahammül edecek değerdedirler. Modern eser mi isteniyor?En sun'isi, en titreği Paul Morand yahut Kessel'de, en incesi, en esrarlısı, sihirbaz Giraudoux'da bulunur (21). İnsanın en büyük zaferlerinden biri olan tayyare, tercümanını bekliyordu. Bu tercümanı, Fransız romancısı de Saint-Exupery'nin şahsında bulmuştur. Bu romancı, okurunu, yıldızlarla döşenmiş gök yollarından götürerek sulhçu seyahatların sarhoşluğuna sürükleyor ve nefesi durduran sükûneti sonsuz bir esir iklimi içine âlî ve muhteşemi maddî yükseklikle meczetmek, çarpan kalbi inliyen motöre karıştırmak gibi eşsiz bir sanati gerçekleştiriyor (22). Öte yandan, tespit etmiş olduğumuz gibi, hayatiyeti gün geçtikçe artmış olan roman nevinin terakkisinde ne inkılâp ne de eksilme olmamış olmakla beraber, bugünün romancıları bir takım yenilikleri denemişlerdir; bu yeniliklerin ne gibi neticeler vereceği henüz

(20) André Gide: L'Ecole des Femmes, Robert, Geneviève, Les Faux Monnayeurs. Bazıları tetkik ettiğimiz devreden daha önce yazılmış olan bu eserler, Gide bugünkü romancı ve "essai„ ciler üzerine birtesir icra etmiş olduğundan gine devremizden sayılabilirler.

(21) Paul Morand: Lewis et Irène, L'Europe Galante, Ouvert la Nuit.

Jean Giraudoux: Provinciales, L'Ecole des Indifférents, Simon le Pathetique, Siegfried et le Limousin, Bella.

(22) Antoine de Saint-Exupéry: Courrier Sud (1928); Vol de Nuit (1931); Terre des Hommes (1939), Pilote de Guerre (1942).

bugünden ölçülemez. Dâhi İrlandalı James Joyce'e şeref kazandırmış olan «İç Monolog» usulü, Eduart Dujardin (23) adlı bir Fransız mübeşşir tarafından keşfedilmiştir. E. Dujardin, daha 1896 da «Les Laurles sont coupés» adlı eserinde okurları kahramanın düşüncesinin içine vazediyor, ve hikâyenin mutad şekli yerine şuurun sürekli filmini koyarak, en gizli, en vasıtasız düşünceleri, yani düşüncenin, ifadenin mantıkî nizamından önceki halini verebiliyordu: böylece psikoloji romanına yeni bir ufuk açılmıştı. Marcel Proust'a gelince o (24), mazinin endişeli bir araştırmasından başka bir şey olmıyan kayıp zamanın araştırmasında, anatomi yerine nesiçler ilmini, nişter yerine mikrotomu, pertavsız yerine mikroskobu ikame ediyor, hattâ, en mükemmel kullanılışını Virjina Wolf'un (25) muhteşem eserinde gördüğümüz «ralenti» (yavaşlatarak gösterme) usulünü icat ediyordu. George Sand'dan beri, görünüşe göre, soysuzlaşan, hiç olmazsa kendini tekrar eden köylü romanının nasıl birdenbire yeniden canlandığını, vilâyetin sınırlarını aşıp Jean Giono (26) da dünyanın şarkısı içinde nasıl yer aldığını bilmem hatırlatmalı mı? Giono, bir nevi hülyalı şiiri romana geçirmekle kalmış olan romancı Alain Fournier'den daha büyük bir cüretle, şahıslarını, manzaralarını, derin bir köy hayatının - gizli filizlenmeleri ve dayanılmaz bir sürekliliği hissettiren köy hayatının - «Pan» cı ve panteist bütün nefesi ile dolduruyor. Lehistanda Ladislas Reymont'un yazdığı köy destanından daha üstün bir şey olarak Giono, yeni bir eda keşfetmiş ve toprağın lirik destanını yaratmıştır (27). Nihayet, nehir - roman, Fransız edebiyatında kendi şuuruna varmış ve varlığa lâyık olduğunu isbat etmiştir: Bu sahada üç tecrübede bulunulmuş yahut bulunulmaktadır. Biri Martin du Gard'ın, ikincisi Duhamel'in, üçüncüsü de Jules Romains'in (28) tecrübesi.

Bu sonuncu, niyetinin büyüklüğünü çok vuzuhlu şekilde anlattığı bir önsözde yeni bir sanat şeklinin alın yazısını tesbit ve birbaş kahraman üzerine ayarlanmış roman telâkkisi yerine, hayatın - bütün mudillikleriyle ,rastlamalarile rastlanan ve kopan ince tellerile, tesadüfî bir kuvvet olarak gösteren ferdi yerine koyan hayatın - tasvirini veren bir roman telâkkisi ikame etmektedir.

Kendi zenginliklerini çok kere bilmiyen bir varlığın plânçosunu vermekten pek uzak olan bu mülâhazalar, belki bazılarına bu sahayı araştırmak isteğini verecek mahiyettedir.

(23) Cf. Mercure de France (Janv. 1938), Mémoires à Rebous, de Jean Ajalbert, de l'Académie Goncourt. James Joyce (1882-1941): Ulysses (1922).

(24) A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleurs (Prix Goncourt 1919). Gide'in bazı eserleri gibi, M. Proust'ın eserleri de iki harp arasından daha evvel yazılmışsa da bu zamanda tanınmış ve tesir etmiştir.

(25) Virginia Wolf: Mrs. Dalloway (1925), Orlando (1928). Bu hususta, F. Delattre, Le Roman Psychologique de Virginia Wolf (1932) adlı esere müracaat ediniz.

(26) Jean Giono: Jean Le Bleu (otobiyografik roman), Colline, Regain, Naissance de l'Odyssée, Le chant du Monde, Que ma joie demeure, Batailles dans la Montagne.

(27) Ladislas Reymont: Les Paysans (Prix Nobel 1927).

(28) Roger Martin de Gard: Les Thibault.
Georges Duhamel: Les Pasquier.
Jules Romains: Les Hommes de Bonne Volonté.

İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi İngiliz edebiyatı profesörü Humphreys'in 20 Nisan 1943 de Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih - Coğrafya Fakültesinde verdiği konferansı bugünün sanat ve cemiyet münasebetleri bakımından mühim bulduğumuzdan okuyucularımıza bir hülâsasını veriyoruz.

Ankara Üniversitesinde bir Konferans: Modern İngiliz Şiirinde Halk ve Şair

Konferansı veren: **Prof. Humphreys**
İstanbul Üniversitesi

Yirmi Nisanda Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Profesörlerinden, Profesör Humpherys tarafından modern İngiliz şiiri hakkında gayet değerli bir konferans verilmiştir. Konferansçı sözlerine, bugünkü şiirin içinde bulunduğu dünya gibi çok cepheli ve karışık olduğuna işaret etmekle başlamıştır. Sonra: «Bugünkü şiirden kasdim, demiştir, 1920 den sonra yazılmış şiirlerdir». Bugünkü şiirin konusunu sosyal ve milletlerarası büyük güçlükler teşkil eder. Bu son yirmi sene içinde Avrupa, 1914 harbinin doğurduğu karışıklıklarla tâ kökünden sarsılmıştır. Her yanda insanlar, güvençlerini kaybetmiş, işsizlik, açlık ve hastalık baş göstermişti. İşsizlikle açlık ta şiire mevzu oldu. «Stephan Spender» in şu şiiri buna bir misaldir:

Fersiz cigaraların arkasındaki sessiz kalabalığın
Sokaklarda boş gezen bu adamların
Arasında yavaş yavaş yürürken
Bir ışığın söndüğünü sezer gibi olurum.
Sokak köşelerinde tenbel tenbel bekleşir,
Omuz silkerek bir dostu selâmlar,
Ve boş ceplerini dışına çevirirler...
Öyle aç gözlerle bakınırlarki...
Bu hayaller hiç gözümden silinmez,
Onların boş mideleri hatırımdan hiç çıkmaz.

Bu misali verdikten sonra konferansçı sözlerine şöyle devam etmiştir: «Harp sonu Avrupasında bir hercümerç içinde bulunan yalnız siyasî ananeler değildi. Güzel sanatlar, edebiyat, her şey, on sene müddetle hummalı bir mücadele ve tecrübe devresi geçirdi. «İyi şeyler ekseriya büyük bir şahsî mücadele neticesi meydana çıkarlar. Sanatkâr hiç bir zaman bugünkü kadar çok düşünmemiştir. Bugünün şiirlerini okurken insan, hep derinden ve hızla akıp giden bir fikir cereyanı bulunduğunu farkeder.

Çünkü bugünün genç şairi gözünün önündeki ıztırap manzarasına bigâne kalamıyor. «Sokak köşelerinde vakitlerini ziyan eden işsizlerin çektikleri, dahilî harplerle parçalanmış İspanya'nın elem ve kederi, her taraftan kovulan evsiz barksız mültecilerin faciası ve siyasî tazyikle zulüm görenlerin acı hali şairlerde gamlı bir heyecan uyandırmıştır.» En genç şairlerden biri olan «George Barker» insanların çektiği işkenceyi anlatan bir şiirinde, insan ıstırabını, can çekişirken ölen kuğu kuşunun feryadına benzetiyor. «Kalktım ve İspanya'nın elemini duydum.» diye başlıyan bu şiirde Barker, durmadan ağlaşan kadınların yürekten kopan çığlıklarında milyarların sesisini işittiğini anlatıyor. Konferansçı, genç şairin, devrindeki fikir hareketleri ve hayat kavgasına karşı bigâne kalmadığına bir misal daha göstermek için yine «Stephen Spender» in «Yıkıcı Unsur» adlı kitabından da bir parça okudu. Şair, bu kitabında: «Yıkıcı unsura dalınız ve kollarınızın, bacaklarınızın hareketiyle de-

rin denizin sizi suyun yüzünde tutmasını temin ediniz. Dünyadan kaçmağa çalışmamalı, sonra onun içinde de boğulmamalıyız. Bu denizin içinde biz yüzebiliriz; yüzmeliyiz de.» Daha sonraki bir tenkit kitabında da Spender: «Şair, dünyayı olduğu gibi almalı ve onu kelimelerle izah etmelidir.» der.

Konferansçı bu son fikir münasebetile mühim bir noktaya da dokunmuştur: Şair dünyayı olduğu gibi kabul edebilmek için şiir yazmak istidadından başka şairin fevkalâde bir cesarete de sahip olması lâzımdır. Genç şairlerin çoğu hayatta, harpte ve siyasette bu türlü cesareti göstermekten geri kalmamışlardır. Netekim «J Conford» İspanya harbinde gönüllü olarak savaşırken ölmüştür.

«Stephen Spender» le «W. H. Auden» de İspanya'da çarpışmışlardır. Auden Çindeki mücadele hakkında yazı yazmak için Çin'e kadar gitmiştir. Mamafih modern şair, yalnız maddî cesaret göstermeği yeter bulmaz; fikrî cesaret göstermenin de lüzumunu duymuştur. O, bugün edebiyatta, ilimde, zengin ve uzun bir ananeye, Freud'un psikolojisi, matematik, felsefe, teknik meseleler, antrepoloji vesaireye tevarüs etmiştir. Şair, bunlardan yılmayor. 40sene evvel, hakikaten kendi içinde ve kendisi için yaşıyan bir güzellik şiiri vardı. 30 sene evvel, şehirle alâkası olmıyan, tabiî bir kır hayatını tasvir eden şiir vardı. Fakat bunların izleri halâ devam etmekle beraber bugünkü şiire hâkim değillerdir. Bugünkü şair, «fikir cesareti sayesinde modern dünyada vatandaşlığını ilân etmiştir.» Konferansçı bu fikrini teyit için şair «C. D. Lewis» den bir misal vermiştir:

«Ürküyorum, amma ümitsizlikten bir maişet,
Çelikten de bir şarkı çıkarmam lâzım.
Şarkı ve nefes kısa da olsa,
Kaçanlarla, satıhta kalanlarla,
Küçüklüğü ben paylaşmıyacağım.»

Modern şairlerin eserlerinde asıl göze çarpan konu, fedakârlık olduğuna işaret eden konferansçı demiştir ki: «Şair, dünyanın bir ölüm buhranı içinde olduğunu kabul eder. Kötü ruhları yok ederek dünyayı bu kâbustan kurtarmak, ona bereketini iade etmek ve yer yüzündeki kardeşliği yeniden kurmak için asıl bir fedakârlığa da ihtiyaç olduğuna inanır.» İngiltere'nin bugün en ileri gelen şairleri, «S. Spender «W. H. Auden», «T. S. Eliot» buna kanidirler. «T. S. Eliot» un «Waste Land=Harap Ülke» si, «W. H. Auden'in «Prologue=Önsöz» ü bu konu etrafında yazılmıştır.

Konferansçı buraya kadar modern şiirin sosyal zeminini anlattıktan sonra, konferansının son kısmını bu şiirin teknik ve konusuna hasretmiştir. Teknik ve konunun aslında bir bütün olduğuna işaret ettikten sonra profesör, son yirmi sene içinde teknik bakımdan yapılan denemelerin hepsi şiirin toplu bir bütün olan mânasına âzamî ifade canlılığı ve tamamlığı vermek için yapılan denemeler olduğunu belirtmiş ve: «On dokuzuncu asırda şiir, kelimelerin musikisi idi. Bugünse, muhayyileye mümkün olduğu kadar canlı bir surette tesir eden cümlelerle ifade edilmiş, kuvvetli ve mâna yüklü bir muhtevadır.» demiştir.

Bugünkü şiirin teknik inkılâbı başlıca iki Amerikalının eseridir: «T. S. Eliot», (1888—) ve «Ezra Pound» (1885—). İkisi de Amerika'dan Avrupa'ya gelmiş, İngiltere, Fransa ve İtalyada dolaşmış, İngilterede yerleşmiş, kültürleri gayet zengin sanatkârlardır. Bunların elinde bugünün şiiri, Yunan, Çin, Japon şairleri, Fransa ve İtalyanın Ortaçağ şairleri, Shakespeare'in muasırları ve on dokuzuncu asır Fransız sembolist şairlerinin tesirile çok zenginleşmiştir. «Ezra Pound», bilhassa harp sonrası dünyasının inkisara uğrayışını, ve bu dünyanın âdiliğini teşrih eder. Şiirlerinde, kelimeden tasarruf, serbest bir ifade, zengin fikirler, alaycı bir eda, mantıkî bir sil-

sileden ziyade, yanyana konmuş, zıt fikirlerin yaptığı kıvılcım nevinden tesirler görülür. Pound, bu tezadı, devrimizle, tarihin güven ve başarı devirlerini karşılaştırmak suretile temin eder. Geniş kültürü ona bilhassa bu hususta yardım eder. «Pound»un, kendisinden daha kudretli bir şair olan «Eliot» a tesiri bu bakımdan olmuştur.

«T. S. Eliot» un şiirini, bilhassa bilgi hazinesinin zenginliği ve edasının gayet mütekâsif ve çetif oluşu yüzünden anlamak güçtür. The Waste Land «Harap Ülke» böyle bir şiirdir. Bundan sonra yazdığı şiirlerle «Eliot» seçkin ve hisleri gayet incelmiş, hususî, dar bir zümrenin şairi olmaktan kurtulup kendisine daha büyük bir dinleyici kitlesi teminine çalışmıştır. «Sweny Agonistes» «The Rock» Kaya, «Murder in The Calhedral=Katedralda Cinayet», «The Femily Reunion=Aile Toplantısı» adlı dram eserlerile pek büyük bir seyirci kitlesi toplamağa muvaffak olmuştur.

Konferansçı bugünkü nazım tekniğinin kuruluşunda müessir olan «W. B. Yeats (1865 - 1939) ile G. M. Hopkins, (1889 da ölmüş) üzerinde de durduktan sonra Yeats'ın, İngiliz şiirine hakikî güzelliği, serbest ve heyecanlı bir lisanla verdiğini, dünyamızın artık büyük şiirler yazmağa müsait olmadığını iddia eden kimseleri yalanlamağa canlı bir misal olduğunu belirtmiş, bütün bu şairlerden 1930 danberi eser veren şairlerin yazma ve hissetme metodları öğrendiklerini söylemiştir. «Fakat, bugün hayatta bulunan bu genç şairler, demiştir, - C. D. Lawis (1905—); Lauis Macniece (1907—); W. H. Auden (1907—); S. Spender (1909—); G. Barker; D. Thomes (1914?) - şiirlerinin konusunu içinde yaşadıkları dünyada buldular.» Bunlar, 1925 - 1935 arasındaki sıkıntı, fakirlik ve işsizlik ile dolu devri gördüler. Bunlar, bazı devlet adamlarınca kabul edilen, fakat herkesce yalan olduğu bilinen bir hayale, yani her şeyin bugünkü şartlar altında, iyi olacağına inanmıyorlardı. Bunların şiirleri, kardeşlik ve sosyal adalet için duydukları ateşli arzuyu, yıkılmakta ve yeniye doğru değişmekte olan bir dünyada insanların ihtiyaçlarına karşı keskin bir anlayışı göstermektedir. Konferansçı bu fikrini G. Barker'den aldığı bir şiirle izah etmiştir. Şair, «karanlık bir zaman, dimağı istilâ edip mahvederken, o, nasıl siyasî mücadeleden vaz geçer, kılıç onun elinde nasıl uyuyabilir?» diye soruyor.

Genç şairlerin dikkati çeken bir tarafları da dünyaya bağlanışlarıdır. Onlar, şehri de, kırı da severler. Kırları, eski romantik şairler gibi, şehirlerin velvelesinden kaçıp sığınabilecekleri bir yer, sakin bir köşe olduğu için değil, şehirlerle ayni dünyaya bağlı, o dünyanın bir parçası olduğu için severler. Dünyayı olduğu gibi gördükleri için ilkin bizde gamlı bir kötümserlik intibaı uyandırırlar. Fakat bu kötümserlik, azim, enerji ve cesaretle istikbalden ümitli olmak, hayatın asaletine inanç duygularile tadil edilmiştir. Onların her yazdıkları şeyde bir canlı şekil, bir sanatkâr disiplininin izleri vardır. Halka karşı büyük bir sempati beslerler.

Teknik itibarile bu genç şairlerin eserlerini çok kuvvetli bir disiplinle tâbi olarak yazılmış buluyoruz. Bunları okurken dikkatin hiç gevşememesi lâzımdır. Bu şiirlerin her birini otomotik bir surette dalıp okuyamayız. Tasvir ettikleri manzaralar, çıplak, az meskûn, geniş mesafelerdir.

Konferansçı bu şairlerin halka karşı duydukları sempati meselesi üzerinde durarak şu dikkate şayan ve değerli fikirleri ileri sürmüştür: «Geçen dünya harbinden sonra bir müddet ciddi şairler ve münekkitler cemiyetin şiiri mühimsemiyecek kadar sefilleştiğini iddia etmişlerdi. Şiirler de ancak bir güzideler zümresine hitap edebilecek şekilde güçleşmişti. Halk, bu dar grubun şiirini anlamıyor ve aldırış etmiyordu. Kabahat, kısmen halkta, kısmen de şairde idi. Fakat, esas itibarile bu du-

rum, demokrat kültürün geçirdiği buhranlardan biri idi. Uzun sürmedi. Şairlerin artmakta olan siaysî şuurları onları halkla yeniden temas teminine sevk etti. Bir zaman şiiri her şeyden üstün gören şair, şimdi işsizlik, grevler, harp gibi şiirden daha hayatî ehemmiyeti olan şeyler karşısında şiire hususî bir ehemmiyet verilmesini talep edemezdi. Artık şairler: «Şiiri insanın çektiği ıstırabın bir ifadesidir.» telâkkisini kabul ettiler. S. Spender'e göre şair, insan oğlunun tercümanıdır. Şair, diğer dimağların meknî şiirini kelimeyle ifade eder. Auden: «Şiir, insan tabiatından ne daha iyi, ne daha fenadır.» diyor. Modern şairlerin halka ve insana sempati göstermelerine mukabil halk da edebiyat, sanat ve musikiye karşı alâka göstermekle bu sempatiye lâyık olduklarını anlatmışlardır. Konferansçı sözlerine şöyle nihayet vermiştir: «Bu vaziyet şairlerin hitap edeceği bir halk kütlesi ve halkın okuyacağı şairler bulunduğuna, yani bugünün dünyasında yaşayan ve bu dünyayı küçümsemedikleri gibi ona kölecesine boyun da eğmiyen hattâ zamanın facialarıarasında bile manevî hürriyetten bahseden şairler bulunduğuna bir delildir.».

Felsefî ve ilmî inkişafın seyrini geriden takip edenler ve kendilerini cemiyetin eski,kökleşmiş kıymetlerinden kurtaramıyanlar, bugünkü fiziğin bazı neticelerine dayanarak kendi dinî ve mistik görüşleri lehine netice çıkarmak ve felsefî idealizmi yeniden diriltmek istiyorlar. Halbuki «iflâs eden», determinizm değil, fakat eski, mekanik, yeni realite müşahedelerine uygun olmıyan muayyen bir determinizm görüşüdürö Bu yazıda bu problem incelenmektedir.

Yeni Bilgi Teorisinde Kanun Fikri

Prof. Hilmi Ziya Ülken
İstanbul Üniversitesi

Tabiat kanunu fikri bütün ilim adamlarını şiddetle ilgilendirir. İlk çağdanberi temelleri kurulmuş olan ilimler onu şüphe götürmez bir postulat gibi kabul ederler. Yeni kurulmakta olan ilimler ise sağlamlıklarını onunla temin etmek için bu postulayı olduğu gibi kabule meylederler. Astronom hesaplarında yanılmaz derecede isabet gösterdiğini iddia edebiliyor. Fakat ayni iddia, bir fizik ve kimya âliminde kuvvetini kaybediyor. O zaman kabahati tecrübe âletlerimizin eksikliğinde bularak işin içinden çıkmak istiyorlar. Galilèe'denberi hâkim olan bu fikri şöyle hulâsa edebiliriz: Bütün tabiat hâdiselerinin temelinde bir kanun vardır. Eğer bu kanunu bilmiyorsak kabahat kendimizdedir. İlim adamının işi bu kanunu bulup meydana çıkarmaktır. Vakıa bazı hâdiselerin sebepleri bize çok karışık olarak görünüyor: Meselâ yarın havanın açık olup olmıyacağını veya cumartesi günü gardan kaç erkek ve kadın çıkacağını tayin etmek istediğimiz zaman bütün âmilleri hesaplıyamadığımız için ancak takribî hükümler verebiliyoruz; ve bu nevi hâdiselere muhtemel (probable) diyoruz. Fakat bunların muhtemel gibi kabul edilmeleri tamamile görünüştedir. Eğer bu hâdiseleri meydana getiren bütün şartları toplıyacak olursak, buradaki muhtemellik derhal ortadan kalkacak ve bu türlü hâdiseleri de astronomik hâdiseler gibi bütün kat'iliklerile ifade edebileceğiz. Bu fikri en yetkin olarak Laplace meşhur «Üstün adam» remzile gösteriyordu. Ona göre hâdiselere yukarıdan bakabilecek bir üstün zekâ onları bir anda kavrıyabilecek ve değişmeler, tesadüfler, ihtimaller tamamen silinecektir.

17 inci asırda Pascal ve Fermat zamanlarında inkişaf eden ihtimaller hesabı bu işi başarabilecek en kuvvetli âlet sayılmıştı. Muhtemel ilk önce muayyen olmıyan gibi göründüğü halde, bu mefhum büyük sayılara tatbik edildiği zaman kat'î ve muayyen bir netice elde edilebiliyor. Bernoulli bu suretle her hangi bir hâdisenin meydana çıkma ihtimalinin o hâdise tekrar edilir ve silsile uzatılırsa bire yaklaştığını gösterdi. Meselâ parayı yere attığımız zaman yazı veya tuğra çıkma ihtimali 1/2 dir. Fakat bir çok defalar attığımız zaman bu ihtimal çoğalacak; nihayet bire pek çok yaklaşacaktır. Sayılar sonsuz olduğu zaman ihtimal tam bize ulaşır. Şu halde ihtimal daima bire yaklaşacak, fakat asla tamamen bir olmıyacaktır ki, buna matematik tabirile limit diyoruz. Şu halde ihtimaliyet hesabının gösterdiği yolla kat'î yakine hiç bir zaman ulaşamayız; ancak ona her an biraz daha yaklaşabiliriz.

Fakat ihtimaliyet hesapçıları bu meseleyi hâlletmek için bir hatalar nazariyesi ileri sürmüşlerdi. Büyük sayılarda hâdiseler göze çarpacak derecede bir düzen gösterirler. Burada eğer az çok inhiraflar görülürse, bunlar müşahede hatalarından ileri gelmektedir. En doğru müşahede yapmak iddiasında olan astronomlar bu hata kanunlarını müşahedelerine itinayla tatbik etmeye çalışırlar.

İllî kanunların ifade edilebilmesi için bütün sebeplerin tam şekilde bilinmesi lâzımdır. Fakat bütün sebepleri tam olarak bilmek imkânsız olduğundan, şu halde bütün neticeleri tam olarak bilmek imkânsız olduğundan, şu halde bütün neticeleri tam olarak hesaplamak da imkânsız olacaktır. Fakat bilinmiyen sebeplerden ileri gelen inhiraflar istatistik kanunlarına göre birbirlerini tadil ederler. Bundan dolayı ölçülerin vasatisini almakla oldukça yakinî bir neticeye ulaşırız. Tek bir ölçü kullandığımız zaman bazı hatalar görülür. Fakat çok nevi ölçü kullanıldığı ve vasatî alındığı zaman hatalar birbirini siler. Hasılı statistik kanun insanın kat'iliğe ulaşmak hususundaki kudretsizliğine çare buluyor. Hesaplarımızda bu küçük hataların çıkması bizim vasıtalarımızın yetmezliğindendir. Buna rağmen hatalar daima en aza indirilebilirse bu da statistik kanun sayesindedir.

Alman matematikçisi Gauss ve Fransız Laplace bu esaslardan hareket ederek fizikçilerin müşahede hatalarını düzeltme çarelerini gösterdiler.

Böyle olmakla beraber, fizikte kinetik gazlar teorisi ile elektronlara ait olan Quanta mekaniğinin inkişafı bu fikirlerin esasından sarsılmasına, ihtimaliyet görüşünün yeni bir istikamete girmesine sebep olmuştur. Kinetik gazlar teorisine göre hararet, gazların moleküllerinin hareketinden hasıl olur. Eskidenberi bilinen Mariotte ve Boyle kanunları gazların basıncı ile hacminin çarpımı sabit olduğunu gösteriyordu. Bu tarzda anlaşılan gazlar teorisinde kat'î kanundan bahsedilebilirdi. Laplace'in bahsettiği üstün insan bir gaz kitlesindeki atomlardan her birinin hareketini tayin edebilecektir. Onlardan her birinin hareketi tamamen mekanik kanunlarına tâbidir. Bunlar tıpkı gezgenlerin hareketlerini idare eden kanunlar gibi kanunlara bağlıdırlar. Üstün insan için büyük cisimler âleminde olduğu gibi küçük cisimler âleminde (mikroskopik âlemde) de ayni kanunlar hüküm sürmektedir. Bunların statistik kanunlar gibi görünmeleri sırf biz insanlar, yani müşahade vasıtaları yetmez ve kudretsiz olan mevcutlar içindir.

Bu nevi araştırmalar fizikçilere büyük bir cesaret verdiği gibi, onun dışında sebepleri belirsiz denecek kadar çok, veya toplanması güç, hâdiseleri tesadüfe bağlı gibi görünen tabiat alanlarına da ayni fikrin yayılmasına hizmet etti. Bu sayede biyoloji âlimleri, psikoloğlar, sosyoloğlar tesadüf ve ihtimallerin üzerindeki kat'î ve sarsılmaz muayyenliklerden bahsettikleri gibi filosoflar da mekanik determinizmin zaferini ilân etmek için bundan istifade ettiler. İşte bilgi teorisinde mekanik determinizmin kuvvetle müdafaa edilmesi bu suretle mümkün olmuştur.

Mekanik kanunları ideal şekillerinde bize, zaman içerisinde aksedilebilir olarak görünüyorlar. Bunu şöyle ifade edebiliriz: yıldızların başlangıçta içinde bulundukları şartlar, onların ilerideki hareketlerini tayin ettiği gibi, onların ilerdeki hareketleri de başlangıçtaki şartlarını tayin eder. Bu tarzda anlaşılan nedensellik münasebetinin hiç bir zaman istikameti yoktur. Meselâ A, B yi tayin ettiği gibi B de A yı tayin eder. Bunun içindir ki mekanik hâdiseleri aksedilebilirler denir.

Fakat termodinamikte rastladığımız ve entropie dediğimiz hâdiseler bunun aksini göstermektedir. Meselâ yüksek hararet derecesinde olan bir cisimden daha aşağı hararette olan bir cisme geçme bu neviden

bir hâdisedir. Burada aksedilemez (irréversible) bir hâdise karşısındayız.

İkinci termodinamik kanunu diye meşhur olan Boltzmann kanunu bu, zaman içinde bu aksedilemezlik halini daha çok meydana çıkardı: arası bir camla ayrılmış bir kap alalım. Bir tarafına oksijen öbür tarafına azot koyalım. Buradaki camı kaldırınca iki gazın molekülleri birbirile karışacak ve bir müddet sonra iki gazdan mürekkep bir halita olacaktır. Burada başlangıçta O ve N birbirinden ayrı olduğu halde, bir zaman sonra onlar aksedilemez bir surette birbirine karışmış olacaklardır.

Halbuki ideal ve kat'i nedensellik zaman istikametini hesaba katmıyacaktır. Çünkü illetle eser arasında tek taraflı münasebetten dolayı bunların ikisi arasında bir fark yoktur. Biraz önce bahsettiğimiz entropie hâdiseleri, statistik karakterde olan termodinamik hâdiseler alanına girince sebepler zincirinde zamanın mühim bir rol oynadığı, aksedilemezliğin esas olduğu görülmektedir. Şu halde diyebiliriz ki rasyonel mekaniğin aksedilebilir kanunları tamamen fictif bir âlemin kanunlarıdır. Bir nevi idealisationdur. Onlar hakikatte ihtimalî kanunların yüksek derecede takriplerinden ibarettir.

Hâdiselerin bu aksedilmez akışı yalnız fizik alanında kalmaz. Canlılar alanında, şuurda ve cemiyette de ayni karakteri görürüz. Canlı varlıkların tohumdan meydana çıkması ve organlaşmasına doğru gidişi aksedilemez bir karakter gösterir. Netekim şuur hâdiseleri de zaman içinde aksedilemez bir hat çizerler. Nihayet cemiyet hâdiselerinin tarihî bir akışı olduğunu ve bu akış içerisinde yeni sentezler halinde sürekli bir aksedilemezler serisi meydana getirdiğini görüyoruz.

Fizikten başlıyarak sosyolojiye kadar bütün bilgi alanlarını gözden geçirince tabiat olaylarındaki aksedilemezliğin doğrudan doğruya tabiata ait, objektif ve gerçek bir karekteri olduğu; zamanın bu aksedilemezlikten başka bir şey olmadığı ve tabiattaki nedensellik (causalité) bağlarının ancak bu objektif vasfa göre anlaşılabileceği görülür. Halbuki Kant vaktiyle bunun tam tersine olarak «nedensellik» i sübjektif zamanla izah etmiye çalışıyordu.

Son yirmi - otuz senedenberi atom fiziği gerek teori gerek tecrübe alanında büyük adımlar attı. Teori alanında bu devri açan quanta teorisi ile mevceler mekaniğidir. Quanta teorisi, meşhur yakinsizlik prensipi ile modern atom teorisinin ilk adımlarını teşkil eden münakaşalara kapı açmıştı. O sırada fizikte büyük bir kriz olduğundan bahsediliyordu. İdealist filosoflar, ve onlarla ayni düşüncede olan fizikçiler, meselâ Eddington, Jeans, Jordan, Dirac vesaire... fizikteki yeni terakkiler sayesinde artık tefekkürden müstakil gerçek bir âlem olmadığını, gerçeği tanımak için arzumuzun geçilemez engellere uğradığını, nedensellik ve determinizmin yalnızca ruhumuzda ve bazı hudutlar içerisinde aranabileceğini ve onların dışında asıl vakıalarda yakinsizlik, belirsizlikten başka bir şey olmadığını iddiaya kadar vardılar. Bu muhtelif iddialar, bilhassa sonuncusu Heisenberg tarafından keşfedilen «yakinsizlik münasebetleri» ne ait bir çok tefsirlerde ileri sürülmüş ve eski idealist felsefeyi diriltmek için vesile diye kullanılmıştır.

Bu tezler ister filozoflara, ister fizikçilere ait olsun, o kadar aceleyle ileri sürülmüştü ki, bizzat onların müellifleri de yeni hâdiselerle karşılaştıkça her gün fikirlerinin yakalandığını görmede gecikmediler.

«Yakinsizlik» prensipinin ileri sürüldüğü seneler içinde, bazı fizikçiler bizim atomlara ait bilgimizin 1931 civarında ulaştığı seviyeyi asla aşamıyacağını söylüyorlardı. O sırada atom ve çekirdeği biliniyordu, fakat bünyesi bilinmiyordu. Halbuki ondan sonra yeni araştırmalarla

bir physique nucléaire teşekkül etti. Vakıa, madde hakkındaki bilgimize hiç bir geçilmez hudut koymak doğru değildir. Netekim atom mikyasında objektif nedensellik olmadığını, atomun hiç bir tayine tâbi olmayan vakaların alanı olduğunu söylemk de pek doğru olamaz. Bu tarzda verilen hükümler, hakikatta, mevcut bilginin aceleci ve hatalı tefsirine dayanmaktadır. Yeni atom fiziğinin tekâmülü bize bunu gösteriyor.

Bu meseleyi aydınlatmak için, önce «yakinsizlik münasebetleri» diye meşhur olan Heisenberg'in keşfinden bahsedelim: Bir şeyi müşahade etmek istediğimiz zaman bazı müşahede âletleri kullanmalıyız. Umumiyetle zannedilir ki müşahede âleti müşahede edilecek objede bir değişiklik yapmaz. Fakat bu tamamen doğru değildir. Her âlet müşahede edilen objeye tesir eder ve onu değiştirir. Bir suyun sıcaklığını ölçmek için kaba termometre koysak, termometre suyun sıcaklığını değiştirecektir. Bu değişikliği azaltmak için daha küçük termometre koymalıyız. Hiç değişiklik yapmamak için sonsuz derecede küçük bir termometre koymalıyız ki, bunu tasavvur etsek bile tatbik edemeyiz.

Heisenberg, işte bu düşünceden hareket ederek Compton tesiri diye tanılan hâdiseyi inceledi. Burada bir ışık şuanın önüne çıkan bir cisimcik üzerinde yaptığı basınç bahis mevzuudur. Işık şuaı cisimciğin yerini değiştirecektir. Bu basıncın şiddeti ışığın dalga uzunluğuna bağlıdır. Dalga ne kadar küçük olursa basınç o kadar büyük olur. Dalga ne kadar büyükse basınç o kadar küçüktür. Bir elektronun hareketini görmek istediğim zaman kullandığım rasat âletinden çıkan photon elektronun vaziyetini değiştirecektir. Böyle bir halde büyük dalga uzunluğu kullanarak basıncı azaltabiliriz. O zaman cismin yerini kat'î olarak tayin edemeyiz. Öyleyse ya uzun dalgalı bir ışık alınır ve cisimciğin yeri tayin edilemez. Yahut kısa dalgalı bir ışık alınır, o zaman cisimciğin hayali vazıhtır. Fakat yapılan tesir fazla olduğu için cisimciğin hareketi değişmiştir. Hasılı eğer cisimciğin vaziyetini kat'î olarak bilmek istersek sürati belirsiz kalır; süratini bilmek istersek vaziyeti belirsiz kalır. Halbuki büyük cisimler âleminde (makroskopik âlemde) mekanik kanunlarına göre bir cismin hem hareketi hem süratinin bilinmesi mümkündür. Ve bütün mekanik kanunlarının kat'ilikleri bunun sayesindedir.

İşte bir çok filosoflara ve fizikçilere türlü fanteziler yapmak için fırsat veren yakinsizlik münasebetlerinin esası budur.

Buradan hareket ederek «determinizmin iflâsı» ndan bahsedenler büyük ilmî bir yanlışlığa kurban olmaktadırlar. Her hangi bir cisimciğin tecrübe ile ayni zamanda hem vaziyetini, her süratini tayin etmek imkânsız olduğu için, cisimciklerin hareketinin muayyen olmadığı kabul edilmiştir. Fakat bu ancak Laplaca'ın tarif ettiği mânada bir determinizmin mümkün olmadığını söylemek demektir. Yoksa her hangi bir determinizmin yokluğunu söylemek demek değildir. Işık hâdiseleri Louis de Broglie'nin izah ettiği gibi (1) bize daima çift manzaralarile görünmektedir: Cisimcik, dalga, ışığın dalga manzarası bizi Laplaca'ınkinden farklı bir determinizm karşısında bulunduruyor.

Laplace'ın anladığı mânada determinizmin tahakkuk etmemesinden dolayı elektronların gûya «cüz'î irade» sinden «hür intihab» ı olduğundan bahsetmek kadar hayalî, bunun kadar hatalı bir şey olamaz. Böyle düşünenler elektronu insana benzetiyorlar, ve yalnız idealizmi değil, onunla birlikte misistizmi ve bütün eski dinî doktrinleri diriltececeklerini vehmediyorlar. Meselâ bunlardan Eddington «Fizik Âlemin Mahiyeti» adlı eserinde şöyle yazıyordu: «Modern ilmin verdiği bu deliller sayesinde denebilir ki 1927 denberi

---

(1) İkinci felsefe yıllığında L. de Broglie'nin iki makalesini neşretmiştik (1934 - 1935).

makul bir ilmî zihniyet için din artık kabul edilebilir bir şey haline gelmiştir. Heisenberg, Born ve Bohr tarafından sıkı determinizmin kat'î olarak ortadan kaldırılması ilmî tefekkürün inkişafında en büyük merhalelerden biridir.»

Netekim Jordan, «Yirminci Asrın Fiziği, 1938» adlı eserinde şu tabirleri kullanıyor: «Materyalizmin tasfiyesi, dindara kendi hayat sahasını ilmî tefekkürle tenakussuz olarak temin edecek tamamamen yeni pozitif imkânlar, objektiflikten vazgeçme, ilh...»

Şimdi meseleyi biraz derinleştirelim. İlim atom alanında ilerledikçe yeni mevzularla karşılaştı; elektron, foton, çekirdek gibi. Klâsik mekaniğin ve elektromanyetiğin bilinen telâkkilerini bu yeni mikyasa nakletmeye çalıştı. Basit mekanik hareket, Laplace'ın mekanik determinizm mefhumlarını kullanmaya uğraştı. Görüldü ki elektronlar ve diğer cisimcikler için bu mümkün değildir. Fakat buradan, tabiatta determinizm mevcut değildir hükmünü çıkarmıya hakkımız yoktur. Ancak eski determinizm meselesinin fena konulmuş olduğunu, ve elektronun klâsik mekanikteki cisimciğin aynı olmadığını söyliyebiliriz. Burada umumiyetle bir determinizm krizi değil, fakat yalnız bir mekanizm krizinden bahsedilebilir. Klâsik mekanik ile Quanta mekaniği arasında asla mutlak tenakuz yoktur. Klâsik mekanik quanta mekaniğinin hususî bir halinden ibarettir ki orada kaba mikyasta Planck Konstant'ı diye meşhur olan süreksiz kudret parçaları (hv) ihmal edilmiştir (1). Klâsik mekanik gerçeğe ait öyle bir bilgidir ki quanta mekaniği bunun daha derinleştirilmişini, daha sarihini bize verir. Quanta mekaniği de klâsik mekanikle aynı mikdarları kullanır. Fakat klâsik mekanikte vaziyetler ve süratler cebir sayıları ile gösterildiği halde quanta mekaniğinde matrice adı verilen daha yüksek dereceden bir takım sayılarla gösterilir. Bu matriceler mevzuubahs mikdarın süreksiz bir tarzda alabileceği değerlerin mecmuunu ifade eden bir takım mikdar levhalarıdır. Bu zıtlığın fizik tefsiri şudur ki: klâsik mekanik müstakil olarak her hangi değerleri alabilen vaziyet ve süratleri tetkik ettiği halde, quanta mekaniği, değerleri her hangi bir surette alınmayıp Planck konstantına nazaran süreksiz bir surette değişen vaziyetleri ve süratleri tetkik eder.

Görülüyor ki «muayyensizlik münasebetleri» denilen hâdiseler Planck Konstantı tarafından tayin edilmiştir. Fakat bu tayin artık ince mikyasta matricelerle gösterdiğimiz statistik bir tayindir. Ve bu mânada tabiatın ince mikyasında statistik kanunlardan bahsedilebilir.

Tabiatta eski mekaniğin ve astronominin tarif ettikleri tarzda zaman faktöründen tecrit edilmiş aksedilebilir, kat'î bir determinizmin yalnız görünüşte hâkim olduğu halde, daha derin mikyasta ancak aksedilemez, zaman faktörüne bağlı, statistik bir determinizmin hâkim olduğu fikri gittikçe inkişaf etmektedir. Dinamik ve evrimli (évolutif) bir tabiat görüşüne ister istemez bizi götürmesi lâzım gelen bu telâkkinin bilgi teorisindeki yerinden başka bir makalede bahsedeceğim.

(1) Buna quantum d'Action da deniyor. Bu asır başında doğan ve eski sürekli ışık dalgaları teorisi yerine süreksiz kudret parçaları teorisini getiren bu telâkkinin nasıl doğduğunu ve yeni fizikte ne derecede büyük bir rolü olduğunu burada derinleştirmeye imkân yoktur. Statistik determinizm dolayısile bu meseleye yeniden döneceğiz.

Musiki ve Cemiyet

II

Liko Amar

Her alanda değişiklik doğuran Rönesans devrine kadar musikinin durumunu geçen yazımızda anlatmıştık. Rönesansta, görüş ve duygularının istikameti büsbütün değişmiş olan bir insanlıkla karşılaşırız. Siyasî hâkimiyetin yeryüzündeki tevezzünde yeni bir durum meydana gelmiştir. Aşağıda göreceğimiz gibi, bu durum musikinin gelişmesinde de kesin merhaleler doğurmuştur. Hümanizma ve Rönesansın tesiri, katolik dininin tahakkümünü tahdit etmişti. Din, gâh zorla (engizisyon, başka mezhepten olanlara zulüm), gâh söz, yazı ve musiki ile propaganda yaparak, bu gibi dünyevî vasıtalar kullanarak muhasımlarıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Böylece musiki de sadece dinî olmaktan çıkmış, lâik ve burjuva bir musiki olmuştur.

Evvelâ lâik idare sistemlerindeki değişikliği tetkik edelim. Feodal derebeylik sisteminin ve ona tâbi olan patriyarkal, mutlak hâkimiyet yerine modern, arazi birliğine dayanan devlet teşekkül etmiştir. Bu devlet şekli Fransa'da millî bir devlet şekline girmişse de, Almanya'da muhtelif büyüklükte devletler halinde tezahür etmiştir. Büyük dahilî ve haricî mücadeleler neticesinde meydana gelen arazi birliğine dayanan devlet şekli, içtimaî nizamda da değişmelere sebep olmuş ve değişmeler her alanda olduğu gibi sanat alanında da yeni ihtiyaçlar doğurmuştur.

Arazi birliği üstünde kurulan yeni devlet, mutlak hâkimiyeti esas tutar. Burada, bu makalenin çerçevesini aşmamak için, iki asır atlamak zorunda kalmamızı okuyucularımız mazur görsün. Mutlak Papalık Devletinin idaresi altında bulunan İtalya'nın büyük bir kısmı ile, Avrupa gelişmesinin dışında kalan İngiltere bir tarafa bırakılırsa, Avrupa asırlarca mutlak hâkimiyeti esas tutan devletler tarafından idare edilmiştir. Mutlak hâkimiyet devrinin sonlarına doğru cemiyetin alt tabakalarında baş gösteren sefalete rağmen, mutlak hâkimiyete dayanan devlet şekli o zamanki Avrupa cemiyetinin tekâmül seviyesine uygundu. Kudreti, tantana ve debdebesi zamanın büyük, küçük diğer bütün devletleri tarafından taklit edilen 14 üncü Louis'nin uzun saltanatında bu devlet şekli en son mertebesine erişti. Bunun için, o devrin musiki vaziyetini ve çeşidini daha yakından tetkik etmek bizim için faydalı olacaktır.

Cemiyet hayatının yegâne merkezi 14-üncü Louis'nin sarayı idi. Kültür hayatındaki bütün hamleler bu merkezden çıkıyordu. Mimarî, resim, şiir ve musiki bilhassa sarayın şan ve şerefi için mevcuttular ve ona uygun bir şekil almışlardı. Saray etrafında toplanan, bütün asılzade tabakasını ve zengin burjuvazinin bir kısmını ihtiva eden o büyük gurubun hayat ve fikir bünyesi gibi sanat da yalnız kıralın şahsı için mevcuttu. Yapılan her şey; etrafındakileri, Fransa'yı hattâ bütün Avrupa'yı aydınlatan ışıkların kendinden sadır olduğu kıralın şahsını belirtmek içindi. Aşağı yukarı yüz yıl Fransız musikisinin mümessili olarak tanılan saray bestekârı Lully'in musikisi de bütün diğer sanatlar gibi sarayda olup bitenlerin «arka perde» si olmaktan daha fazla bir şey değildi. Salonların mobilyası, tabloları gibi musikinin de sırf tezyinî bir fonksiyonu vardı. Ona kimse kulak asmazdı; kıralın

dünya şöhreti olan «24 violon du roi» orkestrası çalarken yemek yenilir, içilir, oyun oynanır ve konuşulurdu. Opera dahi, diğer saraylar gibi, boş vakit geçirip konuşmak fırsatını veren bir başka yerdi. Lully'nın operalarına, (bazan imparatorun da şahsan iştirâk ettiği) baletlere ve Molière'in piyeslerine «accompagnement» olarak yazılan musikiye şöyle bir bakınca bile, muayyen maksatlar için yazılmış olan bu musikinin ne kadar kalıplaşmış, şekil bakımından ne kadar dar olduğu hemen göze çarpar.

Almanya'nın büyük küçük bütün prenslikleri, böyle tantanalı bir saray meydana getiren mutlak devlet rejimini tıpkı tıpkısına taklit ettiler. Yalnız bir fark vardı. Almanya'da saray bestekârları ve saray orkestra şefleri tercihan İtalyanlardan olurdu; çünkü bu zamanda İtalyan musikisi dünyayı istilâ etmeğe başlamıştı. Bu vaziyeti anlamak için Rönesansın son zamanlarına dönmek mecburiyetindeyiz.

Ortaçağın sonlarına doğru Avrupa'daki insanlığın büyük bir kısmı, Roma kilisesinin zihinler ve hisler üzerinde kurduğu ağır tahakküme karşı istiklâl mücadelesine başlamıştı. Eskiçağın, yani Hıristiyanlıktan önceki fikir dünyasının yeniden keşfi ve benimsenmesi bu mücadelede kuvvetli bir silâhdı. Bu mücadelenin ilk hedefi, insanın iç ve dış şahsiyetinin hürriyete kavuşmasıydı, veya daha doğrusu bu istikamete götüren yolun açılmasıydı. İnsanlık, düşüncede ve duygularda devam edip gelen bu tahakkümü kabul etmiyecek kadar olgunlaşmış, istiklâl kazanmıştı. Bu gibi yeni fikirleri benimsiyenler, bilhassa İtalyan site-cumhuriyetlerinin zengin burjuvaları ve şehirlerde oturan ve bunun için de feodal düşünce tarzını bırakmış olan asılzade tabakasının bir kısmıydı. Bu yeni istek ve fikirlere uygun olarak, on beşinci asırdan itibaren yeni bir musiki gelişti. Mutlak ve mücerret bir karakter taşıyan ve yeni fikirlere uymıyan eski vokal polifoni artık itibardan düşmüştü. Çok sanatkârane bir şekilde birbirile bağlanan ve zamanla gittikçe mudilleşen bu ses topluluğu, muhtevayı o kadar ezdi ki bu muhteva mânasız, anlaşılmaz bir hal aldı. Bu noktada islâhat cereyanları baş gösterdi. Kökten bir değişiklik meydana geldi: musikide bütün ehemmiyet tek bir sesde, yani en üst sesde toplanmıştı ve en alt ses, yani basso, sadece yardımcı olarak kalmıştı. Aradaki mesafe, «genel basso» denilen, bazı sanat kaidelerine göre yapılan «imporvisation» larla doldurulmuştu. Bu ortadaki seslerin musiki bakımından ne kadar ehemmiyetsiz olduğu bu vaziyetten anlaşılır. Bu, harmonik musikinin başlangıcı idi. Polifoni için esas prensip, müstakil seslerin ufkî, ve birbirine muvazi bir şekilde teşkil ettikleri birlik iken, şimdi, homofoni denilen yeni prensip için akord dediğimiz şakulî destekler, sütunlar esastı. Eski polifoninin ağırlık merkezi orta sesde, yani tenorda idi, halbuki homofonide ağırlık merkezi supranodadır. Bu yeni musikinin olgunlaşması için tabiidir ki daha çok zaman geçmesi lâzımdı. İlk öncüleri, onun ne nazariyesinde ne de tatbikatında hiç vuzuh yoktu. Eski gelenekleri, yani monodi'yi (tek şarkı) devam ettirdiklerine inanıyorlardı, fakat gerçekte, büsbütün yeni fikirlerden hareket eden yeni bir sanat yarattılar. Bilhassa melodiyi ön safa alan bu yeni musiki tekniği ferdî şahsiyete uygun olan bir musiki yaratmak isteğinin gerçekleşmesine müsaitti. Bu teknik, ferdî şahsiyetin hem bir tezahürü, hem de bir sembolüdür. Rönesans'ın mânası ve ehemmiyeti, ferdiyetin, şahsiyetin kuvvetle belirmesindedir. Kelimeler ve sözler arasındaki münasebetlerin yeniden tanzimi bu yeni musikinin (yeni musiki tâbiri o zaman kullanılırdı) dış âmili idi. Bir kompozisyonda, metnin muhtevasını mâna ve şekli muhafaza edilerek müziğe çevirmek icap ediyordu. Çok umumî bir tarzda olsa da yine insanî hislerden hareket eden yeni fikir dünyasını müzikte ifade

etmek için polifoni hiç de elverişli bir vasıta değildi. Polifoni ile homofoni arasındaki ayrılık atlayıcı, ihtilâlci bir şekilde meydana gelmeden evvel, uzun zamandan beri musiki âlemini tedricen çöktüren bazı hareketler vuku bulmuştu. Buna misal olarak, yalnız, 15 inci asırda en olgun noktasına varan İtalyan madrigal'ine işaret edelim. Musikide yeni devir, Floransa'da 16 ıncı asrın sonuna doğru beliren ve monodi denilen (tek bir kimsenin söylediği şarkı) musikinin belirmesi ile başlar. Kısa bir zaman içinde bu küçük başlangıçtan yeni musikinin en mühim kolları doğmuştur: opera ve âletlerle icra edilen (insrumental) saf musikî. Bu sonuncusu doğrudan doğruya yeni bir ihtiyaçtan, yâni musikinin daha fazla duyulara hitap etmesi, daha hareketli ve entans olması isteğinden doğmuştur; vokal musiki bu ihtiyaçlara cevap vermek için her zaman yeter derecede elverişli değildi.

Yeni vokal ve enstrümantal musikiyi geliştirmek için İtalyan zengin asılzade ve burjuvarları akademi denilen müesseseler kurmuşlardır. Bu tâbir dahi yeniden canlandırılan eskiçağın yeni cereyanlar üzerindeki tesirini gösteriyor. Akademilere musiki sevenlerin ancak mahdut bir kısmı girebiliyordu, ekseriyet için başka hiç bir imkân da yoktu. Enstrümantal musikiyi (sonat) ve kısa bir zaman sonra vokal kantat şeklini alan monodi'yi yaymak için şehirlilerin umumî toplantı yeri olan kiliseler kullanılırdı. Rühabin sınıfı (clergé) dinsiz yeni musikiye engel olmak için teşebbüslerde bulunduktan sonra yeni zamana uymaktan ve dinî âyinlerde sonatlar, senfoniler ve kantatlar çalmaktan başka bir şey yapamadılar. Önceleri, yeni cereyanın dinî ve dinsiz eserleri arasında bir fark gözetilirdi, fakat bu cüzî ayrılık kısa bir zamanda kayboldu. 17 inci ve 18 inci asırda enstrümantal musiki, bilhassa yüksek keman musikisi meydana gelmiştir. Entans ve zengin yeni musikinin hususiyeti ve gelişmesi göz önünde tutulursa, bu sanatın neden her memlekete girmiş olduğu hayret uyandırmaz. 14 üncü ve 16 ıncı Louis'nin devrinde Lully'nin eserlerinin gördüğü fonksiyonu, Almanyanın birçok saraylarında İtalyan operasının bir kolu olan «representatif opera» gördü. İngiltere ve Rusya da bu gelişmenin dışında kalmadıkları için, hemen hemen 18 inci asrın sonlarına kadar Avrupa'nın her yerinde, operaları yazmak vazifesini de üzerlerine alan İtalyan orkestra şefleri ve musikişinasları görülür.

Diğer taraftan, Alman devletlerinin burjuvazisi de kendi musiki müesseselerini meydana getirdiler. Böylece garip bir vaziyet hasıl oldu: Almanyada tam yüz elli sene birbirinden tamamiyle ayrı olan iki musiki nevi, Alman ve İtalyan musikisi yan yana yaşamıştır. Dar bir hayat çerçevesinden gelen Alman musikisi mağrur ve geniş İtalyan sanatıyla kabili mukayese olmamakla beraber, kendine has bir karaktere malikti ve 18 inci asrın sonunda büyük klâsik mektebin temellerinden biri oldu. 16 ıncı ve 17 inci asırlarda Almanya iktisadî ve siyasî tekâmülde geri kalmış olduğundan, Fransa ve İtalya ile mukayese edilemiyecek bir durumda idi. Reformasyon hareketinin verdiği hıza rağmen, arazi birliğine dayanan devletlerin tekâmülünde vukua gelen harpler, bilhassa Otuz Sene Harpleri, Almanya'nın iç tekâmülüne engel oldu. Musiki tarihinde bilhassa keskin bir rol oynamış olan iki hâdiseye işaret etmek lâzımdır: Birincisi, Reformasyon hareketinin verdiği kuvvetli hamle. Kendi esas dinî prensiplerine uygun olarak Reformasyon, Lâtince metinlere göre bestelenen ve cemaatten ayrı bir koro tarafından söylenen ilâhiler musikisini ortadan kaldırdı. Onun yerini, Almanca olan, bütün cemaat tarafından tek sesle söylenen ve orgun muhtelif seslerle refaket ettiği ilâhiler aldı. Bu ilâhilerin melodileri çok defa dinî olmıyan şarkılardan veya halk türkülerinden alınmıştı, fakat metin yeniden yazılmıştı. Bu

mevzu üzerinde daha fazla durmaksızın şunu söylemek isterim ki, bu protestan ilâhileri ve aldıkları son şekil Alman musikisinin tekâmülünde çok büyük bir rol oynamıştır. Protestan dinî musikisi, eski polifoniyi akord şeklinde musikinin unsurları ile birleştirerek, fevkalâde zengin bir sanat kolu oldu ve kendi başına bir musiki dünyası teşkil etti. Belki daha sonraki bir makalede bu mevzuu daha etraflı olarak ele alırız.

Kilise bir tarafa bırakılırsa, saray dışında burjuva musikisinin en mühim müesseselerinden biri Collegium Musicum denilen birliklerdi. Bu gibi birlikler, Alman'yada sayısı çok olan üniversitelere bağlı idiler, bazan da müstakil müesseselerdi. Bu birliklerde çalınan musiki, Alman ve yabancı bestekârların hem çalanlara, hem dinleyenlere zevk veren çok sesli enstrümantal musikisi idi. Bu noktada, gerek eserlerin, gerek çalındıkları yer olan bu musiki müesseselerinin karakteri dikkate şayandır: Her ikisi zihnin ve hissin incelemesine, bugünkü deyimle musiki terbiyesine, doğru gelişen bir istikamet gösteriyor. Geçen makalemizde burjuva Meistersinger'lerden bahsederken işaret ettiğimiz gibi, her nevi terbiye, yani gerek pratik, gerek fikrî terbiye, her devirde burjuvazinin içtimaî hayat mücadelesinde en mühim silâhlarından ve esas hareketlerinden biri olmuştur. Halkın veya mahdut zümrelerin huzurunda verilen bu musiki müsamerelerinden maada bir de zengin evlerinde ev-musikisi'nin hususî bir şekli (âletlerin refakati ile söylenen çok sesli şarkılar) çalınırdı. Ev-musikisi, Collegium Musicum'un musikisinden esas itibarile ayrı değildir, çünkü münevver burjuva, Collegium Musicum'da, kendi zümresi içinde, sanki kendi evindeymiş gibi hissederdi. Bu müesseseleri bugünkü konser salonları ile mukayese etmek doğru değildir. Tek bir zümre halinde birleşmiş, yüksek ve aşağı tabakalara karşı kapanmış olan burjuvazinin vaziyetine uygun olarak Collegium Musicum'ların tipik vasıfları şunlardır: topluluk şuuruna ehemmiyet vermek, beşerî yakınlık ve anlaşma.

Noksan olan ve ancak ana hatları belirten yukarıdaki satırlarla 18 inci asrın eşiğine kadar gelmiş olduk. İstihsalin artması, ticaret ve münakale vasıtalarının gelişmesi ile, muhtelif Avrupa devletlerinin kültür bakımından üstün olan tabakaları yepyeni fikirler, ideolojiler ediniyorlar; böylece bütün kültür bünyesi değişiyor. Meydana gelen karışık ve bugün de hâlâ faal olan münasebetlerden bahsetmek, bu makalenin çerçevesinden çok fazla uzaklaşmak olur. Fakat burada verilen misallerle şunu belirtmiş olduğumuzu zannediyoruz ki musiki ve onun üslûp değişmeleri değişen içtimaî ideolojilerle ve muhtelif tarihî devirlerin ihtiyaçları ile münasebettardır.

Adımlar'ın Humanizma Anketi

Son senelerde kültür ve fikir havamızda en çok münakaşa edilen mevzulardan biri humanizma'dır. Geçiş halinde (transition) bulunduğumuz, daha önce dayandığımız Arap ve Fars klâsiğinden ayrıldığımız için, bu hususta söz söyliyen herkesin, mevzuu ayrı durumlardan ele almasına rağmen, humanizma etrafındaki bu ilgiyi tabiî buluyoruz. Bundan dolayı artık humanizmanın ne demek olduğunu daha derli toplu bir surette araştırmanın zamanı geldiğine kaniiz. Bu düşünce ile, yakında bir humanizma sayısı çıkaracağız. Bu sayıda humanizmayı muhtelif cepheleri ile ele alacağız. Bunu yapmadan evvel, memleketimizde bu sahada görüşleri olan aydınların fikirlerini dergimizin okuyucularına bildirmeyi faydalı bulduk. Kültür ve fikir adamlarımıza şu iki suali sorduk:

1. Humanizma nedir?

2. Bugünün fikir ve kültür gelişmesinde humanizmanın mânası ve rolü ne olabilir?

Bu ankete verilen cevapları olduğu gibi neşrediyoruz. Bunlar, cevap vermek lûtfunda bulunanların fikirleridir. Onun için Adımlar, bunların fikrî mesuliyetini hiç bir suretle üzerine almıyor. Biz bu husustaki fikirlerimizi humanizma sayımızda etraflı olarak yazacağız.

Anketimize bu sayıda cevap veren Yunus Kâzım Köni Maarif Vekilliği Talim ve Terbiye âzasındandır. Gelecek sayımızda Ankara Üniversitesi Felsefe Enstitüsü direktörü Prof. O. Lacombe'ın, Nurullah Ataç'ın ve doçent Orhan Burian'ın cevaplarını neşredeceğiz.

Yunus Kâzım Köni

Sorularınıza topta necevap veriyorum. Ümanizma sözü, on dokuzuncu asırdanberi bir eğitim ideali anlamına gelmek üzere kullanılmaktadır. İnsanlık ideali düşüncesi ise çok daha eski bir kavramdır. Şüphesiz bu eğitim idealinin insanlık kavramı ile bir ilgisi vardır. Ümanite, yer yüzünde yaşıyan insanları sınıf, din, millet ayrılıkları gözetmeksizin bir tutmak idealidir. Bu bakımdan hıristiyanlık ve islâmlık, zamanlarında, bir kavmi, bir sınıfı üstün tutmak yerine, insanlığı reel üstünlük saydırmak istemişlerdi. Ümanizma ise insanlığın kültür, uygarlık alanlarında meydana getirdiği eserleri eğitimin vasıtası kılmak cereyanıdır. Ümanite ve Ümanizm arasında bir bağlılık varsa da bir eğitim ideali olan ümanizmin millet realitesine ve milliyetçilik ülkesine aykırı bir anlamı yoktur. Hattâ diyebilirim ki okulculukta, öğretim ve eğitim de ümanizm millet düşüncesinin şuur kazanmasına doğrudan doğruya ilgili olan tarih araştırmalarının hız aldığı asırda milliyetçilikle birlikte gelişmişlerdir. Ümanizmaya zıd ve bunu eskimiş saydıran anlayışlar bilhassa müsbet bilimlerden ve yaşıyan dillerin edebiyatının klâsik değer kazanmasından kuvvet alıyor. Birinci cihan harbine kadar hemen bütün Avrupa okulları ümanist bir kuruluştaydı. Bu okullarda Yunanca ve Lâtince, öğretimin bel kemiğini teşkil ediyordu. Gençliğin forme edilmesinde Yunan ve Lâtin dil, edebiyatı, ve tarihi vaz geçilmesi, ihmal edilmesi caiz sayılmıyan bir temeldi. Avrupa milletlerinin Yunan ve Lâtin kültürüyle bağlılığı fasılasızdır. Ortaçağ manastırlarındaki öğretim, mukad-

des kitabın ve kilise babalarının eserlerinin yazıldığı yunanca ve lâtince dillerine dayanıyordu. Rönesanstan sonra bir başka zaviyeden olmakla beraber, bu diller mevkilerini tuttu. Diyebilirim ki tenevvür devri filozoflarına kadar fikir adamları yazı dili olarak lâtinceyi tercih ediyorlardı. Tenevvür devrinin bir özelliği de halk dilini yazma dili olarak tamim etmesidir. Kant bile eserlerinden bazılarını lâtince yazmıştı; hattâ onun almancasında Lâtin nahvinin etkisi duyulur. Bu hikâyenin sorunuz ile ilgili iki tarafı var: biri, Avrupa halklarının Yunan - Lâtin diliyle fasılasız bir teması bulunması yüzünden dilin lûgatinin ve gramerinin oluşunda hâkim bulunması ve bunun zorunluğu ile de bu dillerin öğretiminde lüzumlu sayılmasıdır. Cari ingilizce, fransızca ve almancadaki lâtince asıllı sözleri atmaya kalkmak abesle uğraşmaktır. Onun için bu yaşıyan dillerin öğretilmesi ve öğrenilmesi için ölü dillerden vazgeçilememektedir. Öte taraftan rönesanstan sonraki yeni Avrupa kültürü Yunan ve Roma kültürünü örnek almış ve âdeta gerek felsefe, gerek edebiyat ve bilimde eski Yunanı meşketmiştir. Nasıl modern Avrupa dillerindeki aslı yunanca ve lâtince sözleri atmayı düşünmek abes ise yeni kültürün anıtlarını da Yunan mitolojisi ve Yunan klâsikleri olmaksızın ne yaratmak ne de hattâ lâyıkiyle anlamak imkânı vardır. Kral Oidipus'u hâlâ iki saat göz kırpmadan seyrettiren icaz, trajedinin kuruluşundaki ve işlenişindeki mükemmellikten ileri geliyor. Şekspir, Rasin ve Lessing bu mükemmeliğin zevkini kavramamış ve tatmamış olsalardı, eserlerini veremezlerdi. Onlar âdeta bu eserleri taklit eder görünerek yaratıyorlardı. Bu yeni Sofokleslerin eskisinden farkı, eski Yunan örfleri, âdetleri yerine yaşadıkları devri, birlikte yaşadıkları insanları görebilmeleridir. Diyebilirim ki onlar kendi zamanlarını daha sıhhatli görebilmek, sezebilmek için hayata geriliyerek bakıyor gibiydiler.

Yenilik, yaşanan zamanla birlikte yürüyebilmekte, ebedîlik de yaşanan zamanda erimeyip, geleceği de ifade edebilmek için, zamanın dışına çıkabilmektedir. Yunan klâsikleri bunu gerçekleştirdiği gibi, rönesanstanberi Avrupa kültür âlemlerinde de bu sır gerçekleşmektedir.

Bizim, yani yirminci asır ortalarında yaşıyan biz Türklerin, bir eğitim ideali olan ümanizmden anladığımız, Yunan ve Lâtin diline ve klâsiklerine mutlak tâbiliğimiz olmayıp bu mükemmelliğe ermiş canlı dilleri ve insanı anlatan, insanı forme eden mahsulleri de benimsemek olmalıdır. Çünkü kendi klâsiklerimiz yanında bu örnekleri de bilmek iledir ki dilimizi millet dili ve kültürümüzü insanlık kültürü seviyesine çıkaracağız. Burada şöyle ve pek yerinde bir itirazla karşılaşıyoruz. Canlı dilleri ölü dillerle bir tutmak yanlıştır. Canlı dil ve kültür, ölü dil ve kültür gibi örnek olmaz. Çünkü bunlar canlı olmak hasebiyle mütemadi bir oluş halindedir ve mahsulleri arasında asırlara karşı koymıyacak olanlar da vardır. Çağdaşları, Bodler ve Hölderlin'i değil, şimdi adları bile unutulmuş bir sürü molozu beğenmişti. Kültür alanındaki ıstıfayı zaman yapacağına göre, çağdaş kültürlerin mahsullerine karşı septik davranmak gerekmez mi? Şu nokta da akla gelir: Ölü bir dil ve kültür örnek olur. Onun etkisi kışkırtıcı, ilham vericidir, ama canlı dillerin etkisi temsil edicidir. Yunanca yirmi asırdanberi dünyanın her yerinde öğrenildiği halde kimse yunanlılaşmamıştır. Ama canlı bir kültürle ülfet eden kavimler benliklerini kaybetmişlerdir.

Bu itirazları önlemek için ümanizmi yalnız antik kültürlerin örnek tutulması gibi dar bir anlamda kabul etmek icap etmez. Çünkü dilimizle ve eski kültürümüzle pekaz ilişiği olan bu kültürlere yabancıyız. Avrupa dilleri ve kültürleriyle olan ülfetimiz çok daha eski ve esaslıdır. Bence canlı kültürlerin temsil tehlikesi bunlardan yalnız birine bağlı olmaktadır. Ter-

Hikâye:

Eski Arkadaş

Bekir Sıtkı Kunt

Saat 17. Tatil zili çaldı. Önünde imza edilecek bir çok evrak vardı. Bu kâğıtları şimdi imza etse, yarın sabah erkenden «sâdıra» edebilirdi. Canım, acelesi ne?.. Zaten bir haftadır masasında bekliyordu. Varsın, bir iki gün daha beklesin. Kıyamet kopmaz a!.. Hani, «saati mesaiden» sonra çalışmağa devam etse, daha çok mu maaş alacak?. Yok!. Öyle ise, neye?..

Aslî maaşı sekiz bin kuruştu. Yalnız bu pahalılık günlerinde değil, eskiden beri, maaşının azlığından son derece şikâyet ederdi. Vazifesine karşı her zaman «nazu istiğna» gösterirdi. Kolundan tutup sokağa atsalar, dışarıda sekiz para kazanamıyacağını kendisi de bilmez değildi, ama, «ağlamıyana meme yok »sözünün doğruluğuna uyarak, daima «gayri memnun» görünmenin faydalı olduğunu da keza pek iyi bilirdi.

Zilden sonra bir dakika dahi ziyan etmeden, hemen döner iskemlesinden fırladı. Odacı talimli olduğu için, koşup eline şapkasını verdi. Odasının kapısından çıktı. Üst kattan aşağıya asansörle inmek istedi. Derecesine göre, bundu kendisini haklı görüyordu. Sonra, nedense fedakârlık ederek, bundan vaz geçti. Kaypak merdivenlerden dikkatli dikkatli inmeğe başladı. Kaç yıldır, bu dairede çalışıyordu. Merdivenlerden inerken, her defasında, ikinci katta mı, birinci katta mı olduğunu derhal tayin edemez ve yanlışlıkla, sokak kapısına gidiyorum, diyerek bodrum katına inmekten, odacılara gülünç olmaktan çekinirdi.

Ulus'a gitmeği düşünüyordu. Biraz hava almak, biraz değişiklik görmek istiyordu. Otobüs durağına gittiği zaman, orayı pek kalabalık buldu. Bütün vekâletlerden bölük bölük insan boşanıyor, ona sıkıntılı mektep hayatını hatırlatıyordu. Otobüslerin ilk durağında olmasına ve her gelen arabaya ite kaka sokulmasına rağmen, bir türlü binmeğe muvaffak olamadı. İkide bir, vızır vızır geçen ve içlerinde ancak birer ikişer yolcu bulunan otomobillere kızarak baktı. Bir aralık, acaba yürüsem mi, diye düşündü. Bütün gün oturmuştu. Yürümek çok iyi olacaktı, ama, 35 liraya aldığı kundura rahat değildi. Ulus'a kadar yürümeği göze alamadı. Çaresiz yeni gelen bir otobüse yine saldırdı. Güçhalle, ancak kapısına asılabildi. Yavaş yavaş içeriye sokuldu, ve (ne büyük şans).

---

cüme Bürosunun bilgili ve şuurlu çalışmalariyle dilimize bütün garp dillerinden kazandırılan tercümeler ve okullarımızda fransızca, almanca ve ingilizcenin aynı derecede tutulması bizi bu canlı kültürlerden birinin tâbii olmaktan kurtaracağı gibi, kültür âleminde taklitçilikten yaratıcılığa geçmemizi de sağlamaktadır. Fakat bu, eski dillerin tâ liselerden başlıyarak öğrenilmesi mecburiyetinden bizi kurtarmaz. Nitekim bu da okullarımızda denenmektedir. İçinde bulunduğumuz devrin büyük sıkıntısı Avrupa milletlerinin birbirini kovalıyan rönesans, tenevvür devirlerini bizim, bu ulusların çağdaş kültür hayatlarına ayak uydururken gerçekleştirmeğe çalışmamızdan ileri geliyor. Zor, fakat geleceği feyizli bir devir içindeyiz.

Sağlık bakanlığında inen bir yolcunun yerine daha yakın duran birini garip bir manevra ile önleyip, herkesin kıskanç gözleri önünde, koltuğa kuruldu. Şimdi ne kadar rahattı. Ağaçlar, binalar pencereden akıp gidiyor, kendisini pek müsterih hissediyordu. Ama, bu kalp rahatı öyle pek uzun sürmedi. Yanında derhal biletçi peyda oldu. Rahatsızlığı bilet almak meselesinden ileri gelmiyordu. Zaten bilet parasını daha evvel avucunda hazırlamıştı. Bu üç tane beş kuruşluktu. Biletçi parayı aldı, bileti kesti, üstünü, iki kuruşu şimdi veririm, mânasına, başiyle bir işaret yaptı, öbür yolcuların biletlerini kesmeğe başladı. Onu rahatsız eden, işte bu iki kuruşun iade edilmemesiydi. Acaba dalgaya mı getirecekti?. Ya iki kuruşu vermediğini unutursa!. Ya istenildiği zaman, veririm derse!... Olur a!.. İki kuruş bir şey değil elbette... Ama, bunu isteyip alamamak feci şey!. İki kuruş için âdetâ yalan söylemiş gibi olacaktı. Bunu her zaman düşünür, otobüse binerken on üç kuruşu tam olarak hazır bulundurmak ister. Fakan insan her zaman tedarikli bulunamıyor ki!..

Bir iki defa, gözlerini biletçinin gözlerine getirip, hani bizim iki kuruşlar der gibi, mânalı mânalı baktı. Fakat biletçi, tâ postanenin önüne kadar, hiç oralı olmadı. Oraya gelince, tenhalaşan yolculardan bir kaçına, bu arada ona da, iki kuruşunu iade etti. Ancak iki kuruşu aldıktan sonradır ki, içinde derin bir emniyet ve rahatlık duydu.

Ulus'ta otobüsten inip kalabalığa karıştığı zaman, önemli bir zatla karşılaştı. Yapma ve zoraki bir tebessümle yüzünün derisini kırıştırıp belini hafifce bükerek, eskilerin kandilli temennalarını hatırlatan bir hareketle, başından şapkasını kaptı, havaya kaldırıp dizlerine kadar indirdi, selâm verdi.

İki adım ötede başka bir tanıdık gördü. Bu, orta ayarda biriydi. Kendisine ne zararı, ne de faydası olabilirdi. Acaba selâm versem mi, diye düşündü. Adam sende!. En iyisi görmemezlikten gelmek!.. Öyle ya.. Görmemek!. Bu, insanın elinde olan bir şey değil!. Gözlerini o tarafa hiç çevirmiyebilirdi. O takdirde de bu tanıdığın oradan geçtiğinin farkında olmıyabilirdi. Şayet günün birinde kendisine sitem ederse, bu orta ayar tanıdığa, görmediğini, hattâ yeminle temin etmek te mümkündü. İmdi, görmemenin taklidini yaptı, yoluna devam etti.

Tuhafiye eşyası satan bir dükkânın vitrini önünde durdu. Yüzü tabii kalabalıktan yana idi. Vitrinden de kendisine bakan yoktu. Onun için, tatlı tatlı burnunu karıştırmağa başladı. Herkesin önünde burun karıştırmak pek ayıp bir şeydir. Kızında bu âdetin yerleşmemesine çok dikkat eder. Çocuğun eli kazara burnuna gitse derhal azarlar, ama, kendisi bunun müptelâsıdır ve bunun böyle olduğunu kimse bilmez.

Vitrinde gömlekleri, iç çamaşırları, boyunbağları, çorapları falan gözden geçirmeğe başladı. Etiketler müthişti. Derhal kendi ihtiyaçları üzerinde durdu. Beş gömleği vardı. Geçen gün birinin kollarının didilmekte olduğunu görmüştü. Harp bitinceye, her şey ucuzlayıncaya kadar idareden başka çare yok... Yalnız çorapları adam akıllı eskimişti. Çorap yamasının kundura dışından görülmesinden fena halde utanırdı. Bir müsait zamanında bir kaç çift çorap almağa karar verdi.

Bir aralık, kalabalığın arasından, bir ses işitti:

— Ooo.. efendim, vay.. nasılsınız Şevket Bey... Burada mısınız?.

Şuuru hiç işlemeden, ağzının alışık olduğu:

— Teşekkür ederim, iyiyim, ve zâtıâliniz?. cümleleriyle karşılık verdi, ve önüne uzatılan eli, biraz ürkeklik ve şaşkınlıkla, hafifçe nemli olmasından dolayı da tiksinerek, sıktı. Fakat, kendisine böyle ismiyle hitap eden adamı, birden tanıyamamıştı, ama, tanımadığını belli etmiyerek, gözlük-

lerinin camı ardından, dikkatle baktı. Bu yüz hiç te yabancı değil... Hattâ, iyi tanıdığı biri olacak, ama, kim acaba?. Zihnini kurcalıyor, fakat bir türlü bulamıyordu. Bu son zamanlarda epey dalgın ve unutkan olmuştu. Bir sinir doktoruna mı gitmeli?. Fakat Allah kimseyi şu zamane doktorlarının eline düşürmesin!.. Sonra, sinir doktoruna gitmek, oldukça tehlikeli bir şeydir. İşitseler arkasından ne derler. Adını deliye çıkarmazlar mı?. Hani, bunun tekaütlüğe kadar yolu vardır. Allah saklasın. İyisi mi, bunu hiç kimseye sezdirmeden şimdilik idare etmeli, başa daha büyük gaileler çıkarmamalı!.

Bu düşünceler zihninden geçerken, bir taraftan da hatıralarını yokluyor.. Fakat kafasında en ufak bir kımıltı ve uyanıklık yok!. Nerede müşerref olmuştuk, ismi âliniz?.. diye sorsa, bu ayıp ve bayağı bir hareket olur. O sırada, hiç icap ve münasebet yokken, Ulus meydanındaki saatin bir kumbara biçiminde olduğunun farkına vardı. Hayret edilecek şey!. Şimdiye kadar nasıl olmuş ta bunu farketmemişti.

Karşısındaki adam, hafifçe nemli eliyle hâlâ elini sıkmakta, ve sallamakta, bir yandan da:

— E.. daha nasılsınız, iyisiniz inşallah, diye hal hatır sormakta devam ediyordu.

O yine hiç şuuru işlemeden, tekrar:

— Teşekkür ederim, iyiyim, ya zâtı âliniz, diye sordu.

Öbürü:

— Çok şükür, ben de iyiyim. Ya hanmefendi, çocuklar?..

Tuhaf şey.. Demek, ailece tanışıyorlarlardı. Acaba kim bu?.

— İyiler efendim, diye cevap verdi, iyiler.. Ve derhal karısının bir terlik ısmarlamış olduğunu hatırladı. Fakat bugün çarşıya inmediğini söyler, karısını bir iki gün daha atlatabilirdi. Şimdi karşısındakinin ailesini sormak sırası ona gelmişti:

— Sizin hanmefendi de iyiler inşaallah, dedi, çocuklar?.

Meçhul dost, hayret içinde:

— Bana bir aile kurmak müyesser olmadı henüz, beyefendi, dedi, malûmu âliniz bekârım.

O bozulduğunu belli etmemeğe çalışarak sırıttı ve:

— Canım, artık sizi başgöz edelim, diye söylendi, ben herhalde artık evlendiğinizi tahmin ediyordum.

Ne fena yakalanmıştı. Şu düğümü bir defa çözebilse!. Karşısındakini bir takım kurnazca suallerle sorguya çekse, acaba bir ipucu yakalıyabilir miydi?.

İlkin:

— Şimdi nerelerdesiniz, diye sordu.

— Eski yerimdeyim, Ankara'ya terfian başka bir vilâyete tahvilim için geldim. Dün müsteşar Beyefendiye gittim, eksik olmasınlar, bir çaresine bakarız, diye vaat buyurdular.

Soyadını sorarsa, küçük adını da brraber söyliyeceğini tahmin ederek:

— Sahi, şey.. Soyadını ne aldınız?.

— Peltek!. (ve tahmin ettiği gibi, derhal arkasından ilâve etti:), Ali Peltek!.

Bu Ali Peltek adından da bir şey anlamadı. Fakat lâf olsun diye, lâtife yollu:

— Ama, hiç te peltek değilsiniz, dedi.

— Ha, öyle tabii... Efendim, bize eskiden Peltekoğulları derlerdi de, onun için eski aile adımızı muhafaza ettik.

Meçhul dost biraz durakladıktan sonra, hatıralara dalıp şairane bir tavır alarak:

— Ne günlerdi o günler Şevket beyciğim, ne tatlı âlemler yapardık.

Az daha sözünü kesip:

— Yahu neredeki, ne âlemiydi bu, diye soracaktı. Fakat karşısındaki buna lüzum bırakmadı:

— O âlemler, o Sırıkdede'deki eğlencelerimiz...

Hahh, şöyle!.. Bu Sırıkdede ismi, bir ampul gibi yanmış, bütün hatıralarını aydınlatmıştı. Deminden beri bir türlü kim olduğunu anlıyamadığı «meçhul dost» u da pek iyi tanıdı. Bu, mal müdürü Ali beydi..

Yaz sabahlarının karışık gürültülerile

(Devamı 71 inci sahifede)

Sıtma Nöbeti

Niyazi AGIRNASLI

oğuldayan Hergele meydanına Bekir de girdi ve insan yığınları içine daldı. Çeşitli gürültüler meydanı doldurmuştu. Terlemiş insan gövdelerinden buğulu bir koku çıkıyor ve bu, pazarın çürük meyve, taze sebze, toz ve paçavra kokan havasına karışıyordu.

Pazar alabildiğine kalabalıktı.

Çay, kahve satmağa çalışan garsonların ince bağrışmaları, bozuk plâklardan çıkan cırlak şarkı seslerile birlikte meydanın kirli havasına siniyordu. Ayak satıcıları var kuvvetlerile bağrışıyorlardı.

«Ne çok insan var?»

diye düşündü Bekir.

«Kızılcahamam'da bile bu kadar kalabalığı hiç bir arada görmedimdi».

Ayakları çıplak çocuklar koşuyor ve haykırıyorlardı.

«Abuhayattan iç... buz gibii..»

Ve ağzı kırık toprak testilerden sırı dökülmüş çinko maşrabalara su dolduruyor, müşterinin verdiği meteliği ceplerine atarak yine koşuyor ve yine bağırıyorlardı.

Bazıları da yüz paraya ayran satıyordu. Kireç suyuna benziyen kötü ve tatsız bir ayran. Bekir:

«Bu yanıklar kim bilir akşam ne yediler diye, düşünüyordu. Koyun başile taze soğan mı? Tahin helvasile pastıma mı?

Sonra yutkundu, yere baktı ve adımlarını sıklaştırdı.

«Nereden de aklına gelmişti bu pahalı şeyler».

Dalgın ve hızlı yürürken bir kâğıt helvacıya çarptı.

«Ulan kör müsün» diye bağırdı adam, uzaklaşırken de «itoğlu» diye küfretti. Önce:

«Hır çıkarmak boş durmaktan iyi» diye düşündü. Fakat sonra vazgeçti. Omuz silkti, yere tükürdü ve yavaş yavaş uzaklaşırken,

«Canım döğüşmek istemiyor» diye söylendi.

Eski hukuk fakültesinin arkasındaki çöp ve toprak yığınının üstünde üç kâğıtla kumar oynanıyordu. El çabukluğu ile siyah kâğıdın nereye düştüğünü belirsiz etmeğe çalışan oyuncu, yuvasında fıldır fıldır dönen gözlerile seyircilerin yüzüne bakıyor, arkadaşı da onları kumara teşvik ediyordu.

«Meteliksiz kalacaksın ulan; iş mi sanki karayı bulmak».

Omuzu çul heybeli bir yeni yetme üç defa yirmi beşer kuruş sürdü. Üçünde de kaybetti. Seyirciler gülüştüler. Çocuk kızardı, şaşkın şaşkın kumarbazın ustalıkla hareket eden ellerine bakakaldı. Şimdi bir başkası para basıyordu. Onun da kaybettiğini görüp sevinmek için biraz bekledi, sonra çekilip gitti.

Arkasından yine gülüştüler. Seyircilerden biri,

«Enayi» diye mırıldandı.

Bekir pantalon ceplerini karıştırdı. Beyaz bez pantalonunun bir cebinden eli çıplak bacağına değdi. Öbürcebinde bronz şıkırtısı oldu. Sonra iki elini birden çıkardı ve süratle oradan uzaklaştı.

Sıcak başlamıştı. Pazarın havasına bir yorgunluk sinmiş gibi sesler hafiflemiş, gürültüler azalmıştı. Uzaklarda bir kaç büyük binanın camları parlıyor, yeni sulanmış asfalttan geçen otomobillerin lâstik gıcırtıları duyuluyordu.

Çamur sıvalı kireç evlerin gölgesine çömelmiş köylü kadınlar çömlek yoğurdu, yumurta, ve çökelek peyniri satıyorlardı. Alçak bir duvarın üstünde uyuklayan bir kedinin karşısında durakladı. Köyde onun da, beş küçük yavrulu bir dişi kedisi vardı.

«Belki de açlıktan ölmüştür» diye söylendi. Karısı, oğlu Mehmedi düşündü. İçinde bir burkulma ve yanma hissetti.

«Kimbilir belki onlar da açtır şimdi» diye aklına geldi. Yüzde yirmi beşten kalan borcunu vermek için tek öküzünü satmış ve on ölçek kalleden (1) beşini de ofise teslim etmişti. Evin yeygisi daha Mart

(1) Buğdayla karışık çavdar.

ortalarında tükenmişti. Zeynebin, babasından ödünç aldığı çavdar da şimdi bitmiş olmalıydı.

«Acep ne yaparlar ki» diye düşündü. Zeynep babasının evine gidemezdi. Onların da yeygisi yarımdı. Kaynatası Hasan çavuş ta yazma işinde muhtarın gadrine uğramıştı. Köyde muhtarla nahiye müdürünün gadrine uğramıyan üç ağa evi ve bir de muhtarın akrabaları vardı. Herkes ezilmiş, şikâyetler, arzuhaller işe yaramamıştı. Herkes muhtarla ağaların tarafını tutmuş, haksızlığı düzeltmeğe yanaşmamıştı. Kasabada bir dâva vekili,

«Ben sizin işinizi yaparım, kaymakam ahbabım» diye iki yüz liralarını almıştı da hiç bir iş görmemişti. Yazlık ekememişlerdi ve sapı kaldıracak, herkedecek öküzleri de kalmamıştı.

«Acep Zeynep açlıktan bunalır da muhtarla yatmağa razı olur muydu ki?»

Şakaklarının zonkladığını boğazının acı acı yandığını hissetti.

«Açlıktan gebereceğini bilse Zeyneb böyle şey yapmaz» diye düşündü.

Kırşehir hanının önüne doğru hızlı hızlı yürüdü. Kalabalık seyrekleşmişti. Bir iş bulup çalışırsa bu kötü düşüncelerden ve can sıkıntısından da kurtulacaktı.

Bir adam ırgatlarla pazarlık ediyordu. Yanlarına sokuldu ve «ben de çalışırım» diye söylendi. Fakat ötekiler pazarlığı bitirmişlerdi. Onun yüzüne bile bakmadan yürüyüp gittiler.

«Yapılara kadar gideyim» diye düşündü, pazarda dolaşmaktan bir fayda çıkmamış, kimse Bekir'i çağırmamıştı.

Güneş epeyce yükselmişti. Bir dükkân gölgesinde kiraz satan bir oğlan çocuğu ile ihtiyar bir sokak köftecisi konuşuyorlardı. Bekir, yüzüne vuran köfte dumanlarını iyice kokladı. Kiraz sergisine konmuşbir sinek kümesini elile koğup dağıttı. Sonra caddeye çıkmak için Kurtuluş apartımanının önüne doğru yürüdü. Rüzgâr çıkmış ve meydanda kalın bir toz kasırgası koparmıştı. Çöp ve kâğıt parçaları uçuşuyor, açık dükkânlara, kahvelere doluyordu. Kurtuluş apartımanının yanındaki fırının önünde de biraz ayak sürüdü. Fırından sokağa taze ekmek kokusu yayılıyor, açık camlardan ılık bir buğu taşıyordu. Bir çırak çıkan ekmekleri tezgâhın üstüne diziyordu.

Henüz ıslak asfalttan Yenişehir yolunu tuttu ve hızlı hızlı yürümeğe başladı. Yolda bir köylüsüne rastgeldi. Konuşmak ve dert yanmak ihtiyacile ona doğru sokulurken odacı başını çevirip geçmişti. «Görmedi her halde» diye söylendi kendi kendine ve sonra düşündü:

«Ya efendi olunca, ya da efendilere hizmet etmeğe başlayınca köylülerini unutuyorlar».

Yenişehir köprüsünün üstünden Kayseri treni geçiyordu ve asfalttan otobüsler, otomobiller. Sıcaktan yumuşayan asfaltta topuklar iz bırakıyordu. Yol boyuna dikili genç selvilerin, akasyaların yaprakları sallanıyordu. Karşı sırtlarda otlar şimdiden sararmağa başlamıştı. Apartıman pencereleri ve çatılarda kızıl tuğlalar parlıyordu. Bu parlak renkli yığın yığın binalar köyündekilere benzemiyordu. Bunlar büyük ve güzeldi. İçleri de rahat olmalıydı her halde. Bekir'in karnı açtı ve bütün bu güzel ve büyük şeyler onun içindeki köy hasretini gideremiyordu. Ayrılalı yıllar olmuş gibi yüreğinde bir sızı duyuyordu.

«Adam sende» diye omuz silkti. «Orada da açlık olduktan sonra». Düşünmemek için ıslık çalmağa başladı. Yenişehir caddelerinde yürüyordu. Caddelerin durgun havasına, sulanmış bahçelerden taze çayır ve hanımeli kokuları karışıyordu. Yenişehir sokakları tenha ve evler sessizlik içinde idiler.

Bekir, birakç inşaata uğrayıp iş sorsordu ve nihayet Dikmen asfaltı üzerinde bir apartıman yapısında iş buldu.

«Öğle yaklaşıyor, sana ancak yarım yevmiye verebiliriz» demişlerdi. Ceketini çıkarıp çalışmağa başladı ve bir ameleye

tam gündeliğin kaç kuruş olduğunu sordu.

Üst katlara tuğla taşıyor, çamur karıyor, harç hazırlıyordu. Kum ve tuğla kamyonlarını boşaltmak için de aptronun adamı Bekir'i çağırıyordu.

«Haydi bakalım yağız oğlan» diyordu. «Senin elin çabuk».

Yapıda devamlı iş bulmak için Bekir daha gayretli çalışıyordu.

«İki lira gündelik kötü değil» diye düşünüyordu.

«Her gün bir lirasile geçinebilirsem orak zamanına kadar on on beş lira arttırırım».

Ağır işçi karnesi alamamıştı. Altmış kuruşa kaçak ekmek alıyordu. «Katığile han parasına kırkkuruş yetermiydi ola»

«Yetmez de ne yapar» diye söylendi. «Gönül umduğunu bulamıyor ki».

Öğle olmuştu. Sıcak; kavuran, beyinleri kaynatan bir hâl almıştı. Asfalt yer yer erimiş ve ışıldamağa başlamıştı. Yollar eriyecek, kaynıyan siyah nehirler akacak gibi idi. Caddeler tekrar sulandı.

Ameleler sık sık tulumbanın altına koşuyor. Yüzlerini, boyunlarını, kıllı göğüslerini ıslatıyor ve su içiyorlardı. Sonra daha çok terliyorlardı. Öğle paydosunda duvar gölgelerine oturup ekmek yediler, su içtiler. Dört beş amele ve usta, talaşlardan, ağaç kırıntılarından ateş yakıp bulgur pilâvı pişirdiler. Sonra gölgelere uzanıp sigara içtiler. Genç bir amele türkü söyledi. Yandaki apartımanın balkonunda iki hanım gülüşüyor ve istekli kısraklar gibi cilveleşiyorlardı. Açık bacakları ameleyi coşturmuştu, daha açık bir başka türkü söyledi.

Öğleden sonra sıcak dayanılmaz bir hal almıştı. İşçiler, ceketlerini ve çarıklarını çıkarmış, kollarını ve bacaklarını sıvamış olarak çalışmağa başladılar. Terden gömlekler sırsıklam olmuştu. Burunlarının ucundan ve çenelerinden damlayan iri ter dânelerini silmiyorlardı bile. Hiç konuşmadan çalışıyor, tükenmeğe yüz tutan takatlerini artırmak için birbirine bakıyor, beraber çalışmaktan kuvvet alıyor gibiydiler.

İkindiye doğru Bekir şiddetli bir baş dönmesi hissetti. Kolları kucağındaki tuğlaların ağırlığı altında aşağı doğru inmeğe başladı. Bacaklarında titreme, vücudunda bir gevşeme ve çözülme oldu. Gözlerinin önü kararıyordu. Burnunda kaşınma, kollarında ve bacaklarında karıncalanma hissetti. Son bir gayretle kendini toplamak istedi, bir adım attı. Fakat birden bire kucağındaki tuğlalar döküldü. Sırtüstü yere düştü ve kafası arkaya doğru kasıldı. Bir tarafa çarpılan ağzının çarpık tarafından salya aktı. Bacakları ve kolları ihtilâçlı bir kaç sallanmadan sonra kaskatı kesildi. Göz bebekleri kaydı ve yarı açık gözleri cam gibi bembeyaz ve hareketsiz kaldılar. Dili dişlerinin arasına şiddetle sıkıştı ve yaralandı. Düşerken bir tuğlaya çarpan başından ensesine ve toprağa kan sızmağa başladı.

Sara'sı tutmuştu.

İki amele kollarından, bacaklarından tutup yapının gölgesine taşıdılar ve yüzüne su serptiler.

«Buna ne olmuş; uyuyup kalmış mı?» diyerek patronun adamı yaklaştı ve seslendi:

«Hişt, hişt».

Bekir'i oraya taşıyan amelelerden biri,

«Dokunma ona» diye bağırdı. «Sar'ası tuttu».

Bekir yavaş yavaş gözlerini açtı, kendini toplamağa çalıştı. Ne olduğunu hatırlamak ister gibi şaşkın şaşkın etrafına bakındı. Sonra silkinip ayağa kalktı, yüzünü sildi.

Bir amele yanına sokulup,

«Her vakit oluyor mu?» diye sordu.

Bekir kısa bir sessizlikten, şaşkın bir kaç hareketten sonra hafif ve titreyen bir sesle,

«Hayır» diye cevap verdi: «Üç senedenberi olmuyordu.»

Sonra tekrar işine başladı. Fakat kollarında ve bacaklarında karşı gelinmez bir dermansızlık ve içinde tuhaf bir ezliklik ve-

yorgunluk peydah olmuştu. Birkaç tuğla daha noksan taşıyabiliyordu.

Akşam yaklaşmış Keçiören taraflarından hafif bir rüzgâr esmeğe başlamıştı. Hava biraz serinlemişti. İşçiler şimdi daha istekli çalışmağa başlamışlardı. Üçüncü katın bölmeleri de örülüp bitirilmişti. Yarına dördüncü kat kolonları yapılacak ve beton dökülecekti. Bekir, vücudunda bir üşüme, başında da yanma hissediyordu ve bu gittikçe artıyordu.

«Hay kör şeytan» diye söylendi. «Bunun zamanı mı şimdi, işte bu sefer de sıtma nöbeti başlıyor».

Paydosa kadar dişini sıktı ve belli etmemeğe çalıştı. Durmadan gerinip esnemek istiyordu. Vücudundaki uyuşukluğu atmak, nöbeti durdurmak imkânı olmuyordu.

Gündeliğini almak için herkesin çekilmesini bekledi. Patronun adamı ona yetmişbeş kuruş vermiş, yarım gündelikten de yirmi beş kuruş kesmişti. Bekir'in yüzüne baktığını görünce de,

«Hadi bakalım» demişti. «Gölgede dinlenmiye bu para bile çok».

Bekir hiç ses çıkarmadan çekilip gitti.

Özenin, Kutlunun önlerinde Bekir'e hallerinden memnun gibi görünen bir kalabalık oturmuştu. Şerbet içiyor, dondurma yiyor ve konuşuyorlardı.

Bir usta vakit vakit ensesini kaşıyor ve yanındakilere anlatıyordu.

«İşte şu apartımanda da çok emeğim var».

«Kendine bir kümes bile yapamadıktan sonra» diye birisi lâf attı. Neşeleri kaçmış gibiydi. Artık konuşmuyorlardı.

Tarih Fakültesile Enstitünün arasındaki yoldan, hastânenin önünden Samanpazarına çıktılar. Çoğu Atpazarı yolunu tutmuştu.

Bekir, geceliği dört kuruştan Kayserili Mustafa'nın hanında yatıyordu. Hanın avlusunda ateş yakıp iki köylüsüyle bulgur çorbası kaynattılar. Toprak tencereye tahta kaşıklarla yanaştılar.

«Sıtma sıkıştırmağa başladı» diye Bekir dert yanıyordu.

«Giden yaz sarımsak ezip sulfata ile karıştırdık, yarım maşraba rakıya katıp içtimdi. Geçti gayri, diyorlardı amma geçmemiş».

«Kolay kolay geçmez» diye arkadaşı söylüyordu.

«Okutup iplik bağlatsan bâri».

Ötekiler gülüştüler. İplik bağlamayı teklif eden kızdı;

«Dinsizler» diye çıkıştı.

Yarım bir ay, kaleyi, han dıvarlarını aydınlatıyordu. Kuyruk yağı, pastırma ve yağda kavrulan soğan kokuları, gübre kokusuna karışıyor ve havayı ağır, bulantı veren bir koku sarıyordu. Uzakta Yenişehirde, Çankayada ve daha uzaklarda ışıklar titreşiyordu. Hanın önünde ırgatlar sigara içiyor ve konuşuyorlardı.

Bekir, han odasının toprak zeminine serili hasıra sırt üstü uzandı. Kemikleri ince bir sızı ile yanıyordu. Hücrenin camsız küçük penceresinden ay, tam yüzüne vuruyordu. Odaya küf, toprak ve ayak kokuları iyice sinmişti. Bekirin yanıbaşında bir başka işçi horluyordu. İri gövdesinden ekşi bir ter kokusu çıkıyordu.

Bekirin içini yine köy hasreti sarmıştı ve şüpheler içinde kıvranıyordu.

«Ya şimdi onlar da açsa...»

«Ya Zeyneb muhtarla......»

«Hay dinini... neler getiriyorum aklıma» diye söylendi. Şüphe, sıtma gibi yerleşmişti onun yüreğine ve ansızın köye gitmiye karar verdi.

«Yakında orak ta başlıyacak zâten» diye düşünüyordu.

«Kötü düşünceler içimi kemirirken durmak olmaz gayri» diye söylendi.

Sert hasırın üstünde yan döndü. Zeyneb gözlerinin önünden gitmiyordu. Ona sarılırken:

«Zeynebim» demeyi kuruyordu kendi kendine.

«Sana bir oyalı yazma bile getiremedim».

Sonra o da horlamağa başladı.

AYIN İÇİNDEN:

Ankara'da Temsil Bayramı:

Devlet Konservatuvarı yedinci ders yılı sonunda şimdiye kadar opera ve dram sahasında nisbeten dar bir dinleyici kütlesine verebildiği temsilleri, Mayıs ve Haziran ayları içinde bir «Temsil Bayramı» yapıp tekrarlamak suretile çok yerinde bir teşebbüste bulunmuş oluyor. Devlet Konservatuvarı temsil kısımları bundan önce kendi çalışma malzemesinden bazı piyes ve operaları Konservatuvar ve Halkevi sahnelerinde ancak seçkin bir davetliler heyetine veya biletleri vaktinde tedarik edebilmek bahtiyarlığına erebilen kimsele gösterebilmişti. Bu bayram, Konservatuvar temsil talebelerinin çalışmalarını biraz daha geniş seyirci kitlesinin görmesine fırsat vermiştir. Temsil plânında on eser var: Üçü komedya — **«Gülünç Kibarlar»**, **«Otelci Kadın»**, **«Minna von Barnhelm»** — Üçü Tragedya — **«Kıral Oidipus»**, **«Antigone»**, **«Julius Caesar»** — **Mozart, Puccini, Beethoven** ve **Smetena'dan** her biri ayrı bir opera nevine ait, her biri mütevazi Halkevi sahnemize güç sığan aristokratik bir dekor ihtişamı içinde oynanan dört opera. Konservatuvarın temsil bayramı münasebetile çıkardığı bir broşürde «Prof. Carl Ebert», bu «örnek eserlerin temsiline gelecek senelerde de devam edileceğini, «Goethe» nin **«Faust»** u ile **«İbsen»**in **«Nora»** sının da bundan sonraki programa gireceğini müjdeliyor. «Müjdeliyor.» diyoruz; çünkü bu bayram, — biletlerin günlerce evvel satılıverdiğine bakılır-

---

Tas tamam kendisi!. Bir zamanlar pek yakın dosttular.

Bilmeceyi çözmeğe muvaffak olduğu için memnun oldu. Eğer Ali beyin neci olduğunu keşfetmeden kendisinden ayrılmış olsaydı, kim bilir, bu, kaç gece uykularına dokunacaktı. Ohh, rahat etmişti. Ama, on yıl evvelki basit kasaba hayatını düşünmek, şimdi nedense hoşuna gitmiyordu. Kendisi artık az maaşlı ufak bir kasaba memuru değildi. Orada bıraktığı eski memur arkadaşlarının vaziyetlerini öğrenmeyi hiç te merak etmiyordu. Artık ayrılmak istiyordu. Ama, öbürü sakız gibi yakasına yapışmıştı. Sabırsızlandığını görünce de:

— Eğer ayakta yoruldunuzsa, dedi, bir kahvede oturup konuşalım, şurada, benim oturduğum otelin altında...

— Yok, hayır.. Şey.. Biraz işim var da...

— Arzu ederseniz ben de gelebilirim.

— Teşekkür ederim, ama, gelebileceğiniz bir yer değil.. Şey, (ne demeli?.) doktora gidiyorum...

Ali Peltek merakla:

— Geçmiş olsun, dedi, nedir hastalığınız?. Ne doktoruna gidiyorsunuz?..

Deminki kuruntusunun tesiri altında, ağzından nasılsa:

— Sinir.. lâfı çıkmak üzere idi ki, derhal aklını başına toplayıp:

— Karaciğerimden muztaribim, dedi, bir dahiliye mütehassısına gidiyorum.

— Ya.. vah vah.. geçmiş olsun. Bir daha nasıl görüşürüz. Makamınızda ziyaret borcumuzdur.

— Zahmet etmeyin efendim. Ben, şey.. Akşam üstleri (....) pastahanesine çıkıyorum. Orada görüşelim.

— Hay hay.. gelirim.

El sıkıp ayrıldılar. Daha birer adım uzaklaşmamışlardı. Şevket bey, tekrar döndü:

— Belli olmaz.. Çıkmadığım da oluyor, dedi.

İki eski arkadaş trende ayrılan yolcular gibi, birbirlerine şapkalarını salladılar.

Bekir Sıtkı Kunt

sa — halkın sahneye ne kadar susamış olduğunu, son gördükleri eserlerin ancak ateşlerini artırdığını göstermiştir.

Programda, yukarıda da söylendiği gibi, klâsik tragedianın en kuvvetli yaratıcılarından biri olan Sophokles, Shakespeare, komedyanın en büyük ustası Molière var. Halkı sahne yoluyla iyi insan ve iyi vatandaş olarak yetiştirmek, ona insanlığı sevdirmek, insana insan olarak hürmet ettirmek hakikî demokrasinin ne olduğunu ve kıymetini anlatmak için böyle eserlerin sahnede oynanması bu oyunları her vatandaşın görmesini temin etmek kadar değerli bir terbiye vasıtası az bulunabileceğini hepimiz biliyoruz. **«Julius Caesar», Kıral Oidips»** ve **«Antigone»** yüzlerce, binlerce senedenberi insan oğlunun karşılaştığı problemlerin müşahhas tezahürleri farklı olmakla beraber esas mahiyeti itibarile değişmediğini bize gösteriyor. O zamanın İngilizi ve Yunanlısı ne gibi acılarla kıvrandıysa biz de hâlâ benzer acılar·la kıvranıyoruz. O insanlar, halka, ferdin hürriyetine tahakküm etmek istiyenler ve haksızlık karşısında nasıl ayak diremişlerse biz bugünün insanları da hâlâ öyle ayak diremek istiyoruz. İnsan o zaman nasıl tanrılarla cebelleşmekten çekinmedi, acılarını nasıl vakarla çektiyse, acıdan, mücadelenin asıl çetininden kaçınmamağı, Oidipus gibi, bizde — şüphesiz o zamana göre farklı ve ço kdaha grift ve zorlu olan bugünün hakikatini, felâketimiz pahasına da olsa, arayıp meydana çıkarmaktan çekinmemeği, hakikati sevmeği asîl buluyoruz. Molierè nasıl kendi cemiyetinde kalp ve taklitçi olanlara kızmış ve gülmüşse biz de kendi cemiyetimizde onlara benziyen kalp ve taklit şeylere gülebiliyoruz.

Devlet Konservatuvarından yetişecek müstakbel Devlet Tiyatrosu sanatkârlarının her şeyden önce talebe olduklarını unutmadan onlar hakkında hüküm vermeliyiz. Dramın her çeşidinde müstakbel aktörlerimizin çoğunu doğru bir çığırda yürüyor bulduk. Bir kere aktörler arasında temsil esnasında bir âhenk var. Bu âhenk bilhassa Yunan klâsiklerinin temsilinde göze çarpar derecede temsilin tesirini artırmak bakımından faydalı. Korolar ancak böyle bir âhenk sayesinde dramın organik örgüsünün asıl çözgülerini teşkil eden kısımlar olarak belirtilebiliyor. Koro lideri ve baş roldeki sanatkârlar icabeden yerlerde kendilerini sadece bütünün içinde bir parça olarak göstermesini biliyorlar. Tragedyalarda halk kalabalığı unsurundan, bunlar için oditorium muhtelif kapılarından, çok iyi faydalanılmış. Bu kalabalık bütün bir şehrin ruh halini dramın atmosferine uygun olarak ancak böyle bir âhenk havası içinde sağlıyabilirdi. Yunan tragedyalarının temsilinde Oidipus'un sahneden son defa çıkışı münasebetile burada sırası gelmişken bir şeye dikkati çekmek isteriz. Herkesin bildiği gibi Yunanlı, kanlı vakaların sahnede cereyanından hoşlanmazdı. Onun için, İngiliz dramının aksine olmak üzere, Yunan tragediasında göz oymak, insan öldürmek gibi hareketler sahne dışında olur. Biz seyirciler de bu vakaların hikâyesini duyarız. Kıralın kendi gözlerini oyduğunu da öylece haberciden öğrenmiştik. Yunanlı anane, kanlı manzaranın teşhirinden kaçınıyor. Onu tragedia vekarına uygun bulmuyor. Halbuki bu temsilde kıral Oidipus en son defa sahneden ve memleketten ayrılırken gözünden kanlar aka aka Oditorium ortasındaki yoldan tâ sahneden dip kapıya kadar, ağır ağır yürüyerek geçiyor. Bu geçiş tragedianın bırakmak istediği tesiri bozmaktan geri kalmıyor. Kıral yan kapılardan, kanlarını pek uzun zaman teşhir etmeden pekâlâ çıkabilir.

Temsiller münasebetile işaret etmek istediğimiz bir iki nokta daha var: aktörler, işitilmemek korkusundan olacak, bilhassa heyecan anında fazla haykırıyorlar. Ses bu zamanlarda yuvarlaklığını iyice kaybederek kulakları pek fazla yırtacak şekilde çatallanıyor. Fazla bağırmalar, piyeslerin, komedyada olsun tragediada olsun ses âhengini bozuyor. Bir diğer nokta da, vücut, kol, el ve göz hareketlerinin birbiri arkasına, ayni «örnek» içinde tekrar

etmesidir. Bu bir teviyeliğe yol açan tekerrürleri dalga dalga yükselip inen heyecanlara tekabül eden ritmik jestler diye de ifade edebiliriz. Fakat jestlerin hemen her sanatkârda Cüneyt Gökçer gibi, Muazzez Ilgın gibi baş rolleri oynıyanlarda bile böyle monoton oluşu dramın tesirini azaltıyor. Muazzez böyle az çok kalıplaşmış jest örneklerine kendini kaptırıp muayyen fasılarla yerli yersiz içini çekiyor; — «Antigone» de de, «Minna von Barnhelm» de de meselâ — ellerini muntazaman nereye koyacağını önceden pek iyi tayin etmiş gibi muayyen bir yüksekliğe kadar kaldırıp indirmesi insanda o anın dram icabına göre değil de bu «jest örneğine» göre sun'î olarak hareket ettiği hissini uyandırıyor. Şuhluk yaparken de, kardeş intikamını alırken de sanatkâr, gözlerinin, ellerinin hareketinde alıştığı bu «nazlı edalı» jestler silsilesini takipten kendini alamıyor. Muazzez gibi, Cüneyt gibi istidatlı talebe ve mezunlar diğerlerine örnek oldukları için onların böyle ses ve jestte bir sahne suniliğine yol açmaları tehlikesi vardır.

Fakat bunlar ufak şeyler. Söylendiği gibi temsilleri müstakbel sanatkârlarımız olacak talebe veriyor; ve talebe, büyüklerinden öyle teşvik görüyor, öyle plânlı, programlı yetişiyor ki ileride her hangi bir piyesi ustaca oynamağa, dünya çapında büyük sanatkârlar olmağa namzettir.

Sanatkârlarımız şimdiden güzel oynuyorlar. Gönül ister ki sahne yoluyla halkı terbiye etmenin ehemmiyetini pek yerinde olarak kabul etmiş ve bu işi bir Devlet işi olarak ele almış olan Maarif Vekâleti Devlet Konservatuvarı temsillerini — «Talebenin çalışmalarından haberler» şeklinde de olsa — Ankara'ya, Ankara'da da — yer darlığından — her temsili biletleri vaktinde alıveren gözü açıklara ve sayılı kimselere münhasır kılmasın. Talebe grupu, yaz tatili esnasında, vilâyetlerde, hem ziyarette bulunmak, hem de temsiller vermek için bir program dahilinde dolaşsınlar. Her yerde talebeye parasız temsil geceleri ayrılsın. Yer ve sahne darlığının önüne açık hava temsilleri tertip etmekle geçilebilir. Böyle açık hava temsillerinin bir çok faydaları olur. Oparlörler kullanılabilir ve büyük bir dinleyici kütlesi oyunu dinler ve görür. Şimdilik Devlet Konservatuvarı, en son sahnede, âzamî dekorsuzluk, kostümlerde külfetsizlik cereyanına aykırı olarak, pek de lüzum olmadığı halde, dekor ve kostümlerin masraflı ve teferruatlı olmasını tercih ediyor. Açık hava temsilleri sahneyi dekordan kurtarmak suretile temsilleri masrafsız olmasını temin edecektir. İçtimaî kuruluşu yüzünden büyük sanatın bütün halk kütlelerine mal edilmediği İngilterede bile parklar, büyük bahçeler çok ucuz açık hava temsilleri için sık sık kullanılır. Klâsik oyunlar böyle sade açık hava sahnelerine hattâ daha da uygun gelir. Devlet Konservatuvarının, temsiller yolu ile «Türk Tiyatrosunu, Türk operasını, Türk müziğini... derin halk tabakalarına yayabilmek» için, sahnesi, kostümleri külfetsiz ve ucuz açık hava temsillerini de bu iklimi kadar tabiat fonu da güzel olan yurdun her yerinde, sık sık vermesini temenni ederken, sanatkâr gençlerimizi vaitkâr başarılarından dolayı tebrik etmeği bir borç biliriz.

Hüseyin Rahmi Günü:

Mayıs ayı içinde Üsküdar Halkevinde Hüseyin Rahmi Gürpınar günü yapıldı. Üstadın sanat hayatı hakkında söylenildi. Piyes şekline sokulan «Mürebbiye» si oynandı. Nihayet bütün bir ömür boyunca verdiği eserlerinden mürekkep kitap sergisi teşhir edildi.

80 yaşın basamaklarına doğru yükselen Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın doğduğu muhit olan Aksaray semti İstanbul'un belli başlı karaketrini taşıyan insanlarının yaşadığı bir muhit olması onu küçük yaştan İstanbul'un tam hemşerisi yaptı. İstanbul'u ve İstanbulluyu yakından tanıtan nadir yazıcı oldu. Eserlerini yazmak için en

kuytu yerlerde kıyıda bucakta oturdu. Halk içinde yaşadı. Dokümanlarını mahallinde topladığı kâğıt üzerine dökmek zamanı gelince inzivaya çekildi.

Fısıldaşır gibi birbiri üzerine eğilmiş ahşap, kafesli evlerde, güneşin pek az sızabildiği dar, çıkmaz sokaklarda günlerini dolduranların dış görünüşleri sessiz ve durgundur. H. R. Gürpınar onların kendilerine has hayat görüş tarzlarını, tenkitlerini, istizahlarını, dedikodularını, dırdırlarını bize bütün canlılığı ile tattırdı. 1908 meşrutiyetinin, Birinci Büyük Savaşın ve diğer belli başlı devrelerin İstanbul halkı üzerindeki izlerini romanlarına inikâs ettirdi. Halk şıkları, gulyabanileri, züpppeleri, kuduran kaynanaları, örümcek kafalıları yadırgamadı. Cadılar, erkekleşen kadınlar, kokotlar yolu sapıttıklarını müşahhas olarak görüyordu. Roman kahramanları yiyor; içiyor, aç yatıyor, yaya gidiyordu. Her nevi tip vardı, çirkindiler; güzeldiler, bayağı idiler; babayanilik vardı. Hayatın her türlü icaplarına uyuyorlardı. Bu gerçek âlemi ve kendini üstadın eserlerinde bulan halk onu sevdi. Büyük romancı halk sevgisinin mükâfatını gördü. En çok okunan romancı oldu. Her baskı 5 bin adetten az olmamak üzere kitabları 8 - 10 defa basılmak mazhariyetine erdiler. Mebus olduğu yıllar müstesna yalnızca kalemi onun geçinme vasıtası oldu.

Yapı bakımından realizm ile bağdaşan Hüseyin Rahmi Gürpınar'a Türk Emil Zola'sı diyorlar. Zola ihtilâlci, inkılâpçıdır. Sefaleti tam mânasile tatmıştır. Gürpınarda bu vasıflar yoktur. Zola'da güldürme yoktur. Gürpınar bizi güldürür, fakat bu gülüş bir iç sızlaması ile beraberdir. Müşterek olan noktalar halka eğilmeleri, halka dürbünün tersile bakmamalarıdır. Realisttirler. Hakikatları çırçıplak ortaya koymaktan korkmazlar.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın çoğu roman olmak üzere eserleri 60 şa yakındır. Romanlardan Mutallaka Almancaya çevrilmiştir. Kadın Erkekleşince piyesi Şehir Tiyatrosunda oynanmıştır. Makale tercümeleri de vardır. 1908 de çıkardığı Boşboğaz adındaki mizahî gazetede ittihatçıların iftirası ile mahkemeye verilmişse de beraet etmiştir. 1924 de Ben Delimiyim adındaki romanı onu gene mahkeme kapılarına sürüklemişse de gene beraet etmiştir. Bugüne kadar bekâr kalmış olan üstad hayatını İstanbul halkının hayatına düğümlemiştir. Ondan daha eserler bekleken sağlık ve ömür diler, kendisini kutlularız.

Yayınlar:

Muzaffer Şerif Başoğlu: Irk Psikolojisi. Üniversite Kitabevi, İstanbul, 1943. S. 123.

Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih - Coğrafya fakültesi psikoloji doçenti Dr. Muzaffer Şerif Başoğlu Irk Psikolojisi adlı güzel bir eser neşretmiştir. Doktor Muzaffer Şerif'in bir çok Amerika Üniversitelerinde ders kitabı olarak kullanılan ve kendisine milletlerarası psikoloji âleminde kıymetli bir mevki temin eden «The Psychology of Social Norms» adlı eserinden sonra çıkardığı bu yeni kitap bugünün önemli konularından birisi haline gelmiş olan bir meseleye, ırkçılığa, temas etmektedir. Bugün bazı Avrupa memleketlerinde önemli bir fikir cereyanı halini almış olan ırkçılık dogmasına göre, ırklar arasındaki farklar yalnız fizikî değildir, bunların kendilerine mahsus ruhî tezahürleri de vardır ve bazı ırklar yaratılış itibariyle diğerlerinden üstündürler. Medeniyetin bu üstün ırkın bir imtiyazı olduğunu söyliyen ırkçılar, iddialarının antropoloji ve psikoloji ilimlerinin son sözü olduğunu iddia etmektedirler. Bu gibi iddialarda bulunanların ekserisinin antrepoloji ve psikoloji ilimleriyle alâkaları olmamakla beraber, Eugen Fischer, Bauer, Lenz ve Günther gibi bu konuda kendi prejüje ve hislerine hâkim olamıyan antrepoloji bilginleri de bu nevi fi-

kirleri yaymaya çalışmaktadırlar. Bu bilginlere göre ırklar arasında ruhî farklar vardır. Beyaz insanlar bütün diğer ırklardan üstündürler. Fakat beyazlar arasında da en üstün ırk nordiklerdir. (Yani sarı saçlı, mavi gözlü, dolikosefal, uzun boylu insanlar). Bu bilginlere göre, en yüksek, en mümtaz vasıflar bu ırkta toplanmıştır. Başka bilginler de, başka ırkların üstünlüğünü iddia etmişlerdir.

Bazı ırkların üstünlüğünü ileri süren bu gibi iddiaların ortada dolaştığı bir sırada, antropoloji ve psikoloji bilimlerinin bu konu üzerindeki hakikî durumlarının öğrenilmesi bir ihtiyaç haline gelmiştir. Dr. Muzaffer Şerif'in salâhiyetli kaleminden çıkan bu kitapta ilmin bu konu üzerindeki başarıları objektif bir tetkike tâbi tutulmuştur. 123 sayfadan ibaret olan bu kitap yedi fasıla ayrılmıştır. Bu meselenin tarihçesini yapan «ırk nazariyelerine bir bakış» adlı birinci fasıldan sonra sırasiyle «nisbeten basit fonksiyonların mukayesesi», «ırklar arasında mukayeseli zekâ ölçüleri, diğer psikolojik hususların mukayesesi», «çürüm ve marazilik temayülleri», «iptidaî zihniyet problemi», «bioloji ve antropolojinin bugünkü durumları» ele alınmaktadır. Bitaraf ilim adamlarının bu sahadaki araştırmalarını objektif bir süzgeçten geçiren Muzaffer Şerif ilmin bugünkü durumunun her hangi bir ırkın üstünlüğünü iddia etmekten çok uzakta olduğunu, yapılan araştırmaların bu psikolojik hususlarda kültürün çok büyük bir tesiri olduğunu gösterdiklerini tebarüz ettirmektedir. Bu meselelerin en önemlisi olan zekâ hususunda dahi, ilmin ırklar arasında zekâ farklarının mevcudiyetini kat'iyetle tesbitten henüz daha çok uzak olduğu, üstünlük iddialarının ilmen sabit olmadığı ve hattâ yapılan bitaraf araştırmaların zencilerle beyazlar arasında zekâ farklarının bulunduğunu göstermediği ve zekânın yetişme muhitine göre değişmeler gösterdiği açık bir şekilde belirtilmiştir. İlmin zencilerle beyazlar arasında bile ruhî farkların bulunduğunu tesbit etmekten uzak olduğu bir sırada beyaz ırklar arasında bazılarının diğerlerinden üstünlüğünü iddia edenlerin bugünkü ilim çerçevesinin ne kadar dışında kaldıkları aşikârdır.

Kitabın son faslında tanınmış antropoloji ve bioloji bilginlerinin bu konu üzerinde buldukları neticeler hülâsa edilmektedir. Muzaffer Şerif'in ortaya koyduğu neticeler, antropoloji ilminin bugünkü durumuna tamamen tevafuk etmektedir. Irk psikolojisi sahasında yapılan ilmî, antropolojik ve psikolojik araştırmalar henüz daha bir gelişme devresinde bulunduklarından, her hangi bir ırkın diğerlerine üstün olduğunu iddia etmek bugün için mümkün değildir. Muzaffer Şerif'in de tebarüz ettirdiği gibi bugünkü antropoloji üstün ırk diye bir şey tesbit etmiş değildir.

Avrupa'da ırkların çok fazla karışmış olduğu bir zamanda, beyaz ırklar arasındaki zekâ farklarını bulup çıkarmak hiç te kolay bir iş değildir. Gerek oojenesis ve gerek spermatojenesisde veraset faktörlerini yani jenleri taşıyan kromozomlar birbirlerinden müstakil olarak ayrıldıklarından yani bir spermatozoon veya ovum'daki kromozonların hepsi yalnız anne veya babadan gelmediğinden bu gametlerin birleşmesinde ayrı ırklardan gelen irsî vasıfların karışık bir şekilde toplanacaklar meydandadır. Bu sahada uzun ve dikkatli ilmî araştırmalar yapılmadan, bu mesele hakkında a priori bir fikir yürütülemiyeceği meydandadır. Dünyanın sayılı antropoloji bilginlerinden olan Amerika'da Harvard Üniversitesinde kıymetli hocam profesör E. A. Hooton'un dediği gibi «Bir ırkı kat'î olarak tefrik etmeyi öğreninceye ve zekâ testlerinin neyi ölçtüğünü tam bilinceye kadar, ırkî zekâ farkları meselesini muallakta bırakmak icabeder.»

«Irk psikolojisi» güzel ve sade bir üslûpla yazılmıştır, ve her faslın sonuna mufassal bir bibliyoğrafya ilâve edilmiştir.

Bu kıymetli eseri meydana getiren kıymetli meslektaşımızı tebrik eder ve bu kitabı okumalarını bütün aydınlarımıza tavsiye ederim.

Dr. Muzaffer Şenyürek
Antrepoloji doçenti

Saffet Korkut: İrlanda Millî Tiyatrosunu Kuranlar ve Dramlarından Nümuneler, Ankara, 1943, s. 147.

Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, İngiliz Dil ve Edebiyatı doçenti Saffet Korkut'un bu küçük fakat muhtevaca kıymetli eseri, Devlet Konservatuvarımızın çalışmalarıyla gittikçe gelişen tiyatro sanatı hayatımız için çok faydalı bir eserdir. Tiyatro faaliyetlerinin gelişmesi, tiyatro edebiyatının gelişmesi ile beslenmek zorundadır. Tiyatro edebiyatımızın memleketimizde zenginleşmesi ise hem yerli, sanat kıymeti olan eserlerin yazılması, hem dünya tiyatro edebiyatından tercümeler, hem de dünyanın yeni tiyatro cereyanlarını yakından takip etmekle mümkündür. Diğer sahalarda olduğu gibi tiyatro sahasında da gelişme, evvelâ bugünün tiyatro sanatı durumunu, bugünün tiyatro cereyanlarını, bugünün piyeslerini tanımakla, bilmekle olur. Diğer sahalarda olduğu gibi bu saha adda bugünden başlıyarak geriye, geçmişin klâsiklerine dönülebilir. Halkta tiyatro zevkini geliştirecek, yükseltecek olan eserler, seyirciye bugünü, içinde yaşadığı dünyayı, kendi hayatını tanıtan, problemlerini işliyen eserler olabilir. Bugünün eserlerinde seyirci, tiyatronun hayatla ilgisini, bu hayatın zenginleşmesi bakımından mânasını kavradıktan, tiyatroyu bu suretle değerlendirdikten sonra, bugünden açılarak düne dönebilecek, dünün eserlerini değerlendirebilecektir. İşte Saffet Korkut'un kitabı, muasır Avrupa'nın en yeni, en canlı tiyatro cereyanlarından birini, İrlanda tiyatrosunun kuruluşunu ve inkişafını bize tanıtıyor.

Muharrir, memleketimizde tiyatro münekkitlerine ve tarihçilerine örnek olması lâzım gelen gayet verimli, doğru bir noktadan hareket ederek İrlanda tiyatrosunu mânalandırmağa, bize anlatmağa çalışıyor. Hiç bir sanat cereyanı muallakta, içtimaî boşlukta meydana gelen bir hâdise değildir. Muharrir eserine İrlanda'nın kısa bir tarihini, sosyal durumunu çizmekle başlıyor; bu sanat cereyanını içinde doğduğu İrlanda cemiyeti çerçevesine yerleştiriyor. İrlanda Tiyatrosunun kuruluşu ve gelişmesi, bunun için yapılan gayretler, mücadeleler, İrlanda istiklâl savaşının bir parçası ve aynı zamanda o savaşın muvaffakıyetsizliğe uğramasının bir tepkisi gibi görünüyor. Muharrir, «İrlanda'nın bir taraftan emperyalistler elinden vatanlarını ve istiklâllerini kurtarmaya çalışırken tiyatronun, millî varlığı kurmakta, hâkim kuvvetlere karşı halk birliğini sağlamakta en önemli bir vasıta olarak kullanılmasını dikkate değer buldum», diyor. Diğer taraftan bu sanat cereyanı, reel şartlar alanındaki mücadelenin bir tepkisi gibi görünüyor. Zira, iktisadî ve siyasî istiklâl mücadelesi zorluklara, muvaffakıyetsizliklere uğrayınca, bu istiklâl cereyanı kültür de, tiyatro da muvaffakıyete ererek bir tatmin mahreci bulmağa çalışıyor. İrlanda tiyatrosunun kurucusu olan ve bunun için de zorluklarla en fazla karşılaşan Yeats için tiyatro bir realiteden kaçma vasıtası oluyor; «romantik ve mistik ruh âlemlerine kaçıp o âlemlerin senbollerini dramlarında» işliyor; bundan dolayı da «üniversel kıymette eserler» yaratamıyor. Synge ve O'Casey için ise, tiyatro, İrlanda köy ve şehir hayatını, o hayatların problemlerini işliyen, halkı, kendi hayatının ve problemlerinin şuuruna vardıran bir vasıtadır. Bunun için de onlar, Yeats'in erişemediği mertebelere yükseliyorlar.

İrlanda'nın ve tiyatronun tarihçesinden sonra muharrir sırasile, bu tiyatronun kuruluşunda ve gelişmesinde rol oynıyan W. B. Yeats'i, Lady Gregory'yi, J. M. Synge'i ve Sean O'Casey'yi ele alıyor ve her birinin hayatını, eserlerini tahlil ediyor. Muharririn de işaret ettiği gibi, bu

şahıslar ayrı ayrı muhitlerden, zümrelerden gelmekle beraber hepsinde müşterek olan bir nokta vardır; bunlar, hem geniş edebî kültürleri, bilgileri olan, hem de eserlerinde ifade ettikleri halkın hayatını, halk sanatı motiflerini ilk elden tanıyan kimselerdir. Büyük sanat eseri yaratmak için lâzım gelen bu iki şartı bilhassa «İrlanda tiyatrosunun dahisi diyebileceğimiz» Synge'de görüyoruz. O evvelâ, senelerce, kendisini bir edebiyat münekkidi ve şair olarak yetiştirmiş, dünya edebiyatını içinden tanımış bir kimsedir. Sonra da senelerce Aran Adalarında halk arasında yaşıyarak halkı ve halk sanatını ilk elden tanımış, tatmış, eserleri için malzeme toplamıştır. İrlanda tiyatrosunun dâhisi olmak vasfını Synge ile paylaşabilecek olan O'Casey evvelâ bu vaziyete bir istisna gibi görünür; çok fakir bir aileden geldiği için mektebe bile gidememiştir. Fakat o da kendi kendini yetiştirmiştir. «Zaten beni yetiştiren Shakespeare'dir; ben Shakespeare ile okumayı öğrendim», der. Bu noktadan muharrir memleketimiz için de mühim bir ders çıkarıyor. Synge'in geniş kültürüne, bilgisine işaret ettikten sonra diyor ki «Görülüyor ki Synge, bizde halk tetkiklerinde bulunacaklara iyi bir ders verebilecek bir misaldir. Halkla, sanat motifleri toplamak, veya herhangi bir etüd yapmak için temas, ancak bu işi ele alan kimselerin ilkin hazırlığı olduğu takdirde verimli olur.» (S. 72) Diğer taraftan, halkı ilk elden tanımıyan, onu anlamıyan kimse, sadece masa başında halk motiflerinin kalıbını alıp işliyerek halk sanatı yapamaz.

Bu etüdlerden sonra muharrir, ele aldığı tiyatro muharrirlerinin bir perdelik eserlerinden üç nümune veriyor. Bu piyesler güzel, akıcı bir üslûpla dilimize çevrilmiştir; muharririn yaptığı tahlilleri aydınlatan, destekliyen nümunelerdir. Bize göre eserin ön sözünde, bugünün tiyatro gelişmesinin şartlarını daha olgun bir surette ele almak istikameti beliriyor. Eserin metnindeki tahlillerde her zaman bu istikameti gördüğümüzü söyliyemiyeceğiz. Saffet Korkut'un, bundan sonra ele alacağı tiyatro ve roman mevzularını ön sözde vardığı istikamette kuvvetle geliştireceğini umuyoruz ve bekliyoruz.

B. S. Boran

F. C. Cole'den: Çev. Mediha Berkes: Uzun Yol, Yurt ve Dünya yayınlarından Ankara, 1943. S. 78.

Dr. Mediha Berkes'in dilimize çevirdiği Fay Cooper Cole'ın «Uzun Yol» adlı kitabı 78 sahife ve yedi bölümden ibarettir.

Girişte müellif modern milletlerin bir çok tiplere veya ırklara ayrıldığını, kültürler arasında önemli farklar görüldüğünü ileri sürer, antropoloji bilimi konusu insanın tekâmülü, ırklara ayrılış sebepleri, kültürlerin gelişim ve bugünkü medeniyetleri araştırmak olduğunu söyler.

«İlk Adımlar» faslında insanın vücudunda ve iskeletinde bazı atavistlik karakterlerin insanla anthropoid maymunların müşterek bir cetten geldikleri gösterdiği belirtiliyor. En eski fosil insan kalıntıları Cava'da bulunan Pithecanthropus Erectus' tır. Bunun yanında hiçbir âlet bulunmamıştır, fakat Çin ve İngiltere'de bulunan fosillerin yanında ateş izleri ve âletlerin bulunuşu kültürün ilk başlangıcına işaret eder.

«Modern Irklar» faslında antropojide ırk teriminin biolojik anlamda kullanıldığı belirtiliyor. Irkları birbirlerinden kesin bir surette ayırmak mümkün değildir, çünkü aralarında göze batan farklar benzerliklerden daha azdır. Irkî vasıfları birer birer alırsak insanlar arasında ancak derece farkı buluruz, şu halde bütün insanlar bir menşeden gelmiştir.

«Eski Dünyada Yeni Taş Devri» bölümü eski taş devri sonlarında çeşitli insan ırklarının Avrupa'ya ve Şimal Afrika'ya yayıldığını anlatır. Bu ırklarla beraber yeni taş devri başladı. Bu devri vasıflandıran en önemli olaylar sosyal sa-

hada vukua geldi. Hem teknik hem de sosyal organizasyonda geniş değişiklikler görüldü. Bu devirde cilâlı taş tekniği kullanıldı, çömlekçilik ve dokumacılık öğrenildi, fakat en mühim yenilik bitki ve hayvanların ehlileştirilmesi oldu. İnsanlar göçebe hayattan köy hayatına geçtiler, mülk sahibi oldular, alış veriş, korunma, içtimaî kontrol ihtiyaçları baş gösterdi. Yerleşik hayatın ve yeni ekonominin etrafında dinî teşkilât kuruldu.

«Amerika'da Yeni Taş Devri» faslında Amerika İndianlarının atalarının Asya'dan Amerika'ya geçtiklerini ve Asyanın yeni taş kültürünün bir kısmını beraberlerinde getirerek buraya yaydıklarını görüyoruz.

«Maden Devri» nde teknoloji'de büyük değişmeler oluyor. Taş tekniğinden maden tekniğine geçiliyor ve maden bulmak için yapılan araştırmalar ticaret hareketlerine yol açıyor.

«Tarihin Doğuşu» nda Nil vâdisinde kurulmuş olan medeniyetin büyük ehemmiyeti var. Bu medeniyetin gelişiminde tabiî şartların, kaynakların büyük rolü olmuştur. Yine Yakın Doğu'da Fırat vâdisinde yüksek medeniyetler meydana geldi. Yunan medeniyeti Roma medeniyetine tesir etti. Roma o zaman bilinen dünyayı fethetti ve medeniyetini Orta ve Şimal Avrupa'ya tanıttı.

Kitabın kısa bir hülâsasını verdikten sonra bazı esaslı fikirleri ortaya koyabiliriz:

1. Yüksek gelişme safhasına erişen medeniyet tek bir devletin, tek bir ırkın malı değildir. Bunda yüzbinlerce sene içinde gelmiş geçmiş insanların payı vardır. Yardımları ister az ister çok olsun, vahşet devrini yaşıyanlar veya kudretli devlet kuranlar olsun hepsi yüksek medeniyete doğru giden yolun taşlarını döşemişlerdir. Medeniyet bütün dünyanın malıdır.

2. Kültür seviyesi ırkla izah edilemez. Ayni kökten gelen Amerikan yerlilerinin kurdukları çeşitli kültürler birbirlerinden seviyece çok farklı ve değişiktir.

3. Kültürün gelişmesinde daima bir hız görülmektedir. Her yeni kültür çağı eskisine nazaran daha kısa bir zaman içinde terakki göstermektedir. Muayyen, müşahhas bir cemiyetin kültür tarihinde gerileme görülebilir, bazı kültürler inkıraz bulur, fakat dünya medeniyeti bu mevziî tesirler altında kalmıyarak umumà bir determinizme tâbi olarak aldığı hızdan kaybetmez. Kültürde temadi görülmektedir. Bir icad kaybolmaz, yalnız yeni bir madde keşfedildiği zaman eski şekillerin yeni maddelere tatbik ve yeni şekillerin icad edildiğini görürüz. Kültürün (en geniş mânasında kültür, teknik ve sosyal organizasyonu da içine alır) tekâmülünde umumî bir istikamet vardır.

4. Her bir cemiyetin gelişmesinde diğer cemiyetlerle olan temas ve münasebetlerin mühim rolü var. Bununla beraber ayrı ayrı cemiyetlerde birbirlerinden müstakil olarak ayni yenilikler, ayni değişmeler vukua gelebilir.

Bütün bu saydığımız noktaların kültürün (yine geniş mânada) gelişmesini aydınlatmak, vasıflarını belirtmek bakımından önemi vardır. Fakat bizce kitabın en mühim vasfı insanı ve cemiyetinin tekâmülünü realist, tabiatçı görüşten ele almasıdır.

İnsan tabiatın bir parçasıdır. İlâhi bir menşeden gelmiyor. O da diğer hayvanlar gibi evrim safhalarından geçerek, bundan binlerce sene evvel bugün gördüğümüz en mükemmel şeklini almıştır ve insanın sosyal tekâmülünü izah etmek için de tabiat-üstü izahlara lüzüm yoktur. İnsanın menşei hakkındaki bu natüralist ve realist görüş bizi insanı daha objektif bir tarzda tetkike götürüyor.

«Uzun Yol» un tercüme edilmesi bir kazançtır. Bu küçük kitaptan antropoloji, etnoloji, sosyoloji, tarih talebelerinden maada umumî bilgilerine perspektif ver-

mek ve bilgilerini daha geniş çerçeve içine yerleştirmek istiyenler de faydalanabilir. Ayni zamanda antopoloji gibi yeni ve fakat insan kadar eski bir konuyu işleyen bir bilimin alanının ne olduğunu uzun tetkiklere girmeden öğrenmek istiyenlere bu kitap insanlığın tarihi hakkında kuş bakışı bir görüş verdiği için, antropoloji bilimini popülârize etmeğe yardım etmiş oluyor.

Kitabın lisanı sade, bununla beraber ilmîdir; gerektiği yerlerde ilmî tabirler kullanılmakla beraber bunlar can sıkıcı sayıda çok değildir. Bilâkis, «Uzun Yol» u en kısa bir zaman içinde ilk sahifeden son sahifeye kadar hiz azalmayan bir alâka ile okuyabiliyoruz.

Zekiye Eglar
Etnoloji asistanı

Adımlar'a gelen ve tahlil edilecek eserler:

Ömer Faruk Toprak, İnsanlar (şiirler), 1943.
J Roth'dan çev. Bürhan Arpad, Eyub, A. B. C. Yayınlarından, 1943.

Yazımızın fazlalığından dolayı «Köyün İçinden» sayfamızı gelecek sayıya bırakmak mecburiyetinde kaldık; özür dileriz.

A D I M L A R

Sahibi ve Neşriyat Müdürü Dr. Behice Sadık Boran

Abone : Altı aylığı 150 krş. ; yıllığı 300 krş.

Adres: Adımlar, Posta Kutusu 61, Ankara

25 Kuruş Alâeddin Kıral Basımevi - Ankara (4306)